

مختارات ميريت

د. صلاح فضل



مناهج النقد المعاصر

مناهج

النقد المعاصر

ومصطلحاته

تجليات أدبية

مناهج النقد المعاصر

المؤلف: د. صلاح فضل

الطبعة الأولى، ٢٠٠٢

(C) ميريت للنشر والمعلومات

٦ (ب) شارع قصر النيل، القاهرة

تليفون / فاكس: ٥٧٥١٥٠٠ (٢٠٢)

merit56 (a) hotmail. com

المدير العام: محمد هاشم

الغلاف: أحمد اللباد

رقم الإيداع: ٢٠٠٢/٨٥٦٨

الترقيم الدولي: 977-351-037-9

د. صلاح فضل

مناهج النقد المعاصر

مركز النشر والمعلومات

مكتبة الروضة العبدية القاهرة ٢٠٠٢

رقم ٨٧٤٧



المحتويات

٥	هذا الكتاب
٩	مفهوم المنهج
٢٣	منظومة المناهج التاريخية
٢٥	الفصل الأول: المنهج التاريخي
٤٥	الفصل الثاني: المنهج الاجتماعي
٦٥	الفصل الثالث: المنهج النفسي الأنثربولوجي
٨٣	منظومة المناهج الحداثية
٨٥	الفصل الأول: المنهج البنوي
١٠٩	الفصل الثاني: المنهج الأسلوبي
١٢١	الفصل الثالث: المنهج السيميولوجي
١٣٣	الفصل الرابع: التفكيكية
١٤٥	الفصل الخامس: نظريات التلقى والقراءة والتأويل
١٦١	الفصل السادس: علم النص
١٧٣	القرن الذهبي للنقد الأدبي
١٧٩	جيل الأساتذة
١٨٤	نقاد الأدب
١٩٣	نقاد الحداثة

هذا الكتاب

يتألف هذا الكتاب من عدد من المحاضرات التي أُلقيت على طلاب الدراسات العليا بمعهد البحوث والدراسات العربية عن مناهج النقد المعاصر، والمحاضرات بطبيعتها تميل إلى الشرح والتبسيط والنقاط ما هو جوهري في الفكرة على ما يترأى للمتحدث وإفهامه للمستمعين بأيسر السبل، دون تدقيق في المصادر أو تألق في العرض، تجري على اللسان بتدفق وتلقائية طبقاً لمقتضيات التواصل وما يبدو في عيون المخاطبين من فضول أو شغف أو ملل، وطبقاً لما يرد في خاطر المتحدث في تلك اللحظة على وجه التحديد ومن ثم فإن العفوية تمثل سمتها الأساسية. وقد أردت أن احتفظ لهذه المحاضرات بطابعها الشفاهي فلم أتدخل لإعادة صياغتها وتنظيمها بالطريقة الأكاديمية في توثيق النقول وتدقيق المراجعيات، حتى أستأنف بها نوعاً من الخطاب النقدي

الذى طالما استمتع به القراء العرب فيما كان يمليه طه حسين ومحمد مندور على وجه الخصوص، إذ إننى أدركت أن سر سيولة كلامهما يعتمد على طريقة إنتاجه عبر الإملاء الشفوي، ولا أزعم أننى أطمح إلى مجاراتهما فى سحر الكلام وإيقاعاته الصوتية والدلالية، ولكن حسبى أن تتسع مساحة قراء هذه الصفحات لتتجاوز دائرة المتخصصين وتمد يدها لعامة المشتغلين بالأدب والثقافة خاصة من الشباب لتعريفهم بمظاهر هذا الانفجار النقدي العظيم الذى جعل النصف الثانى من القرن العشرين عصر النقد الذهبى بحق، وقد اقتصرت فى استخدام المصطلحات التى طالما كانت تمثل العائق الأساسى فى التلقى للنقد الحدائى على قدر الضرورة، مؤثرا شرح الفكرة بأبسط وأقرب العبارات، كما اقتصرت فى الإشارة إلى المراجع على ما يتوفر للقارئ العربى عقب كل فصل أو محاضرة، واستهدفت فى الجملة إلى وضع خارطة كلية للمشهد النقدي فى الثقافة العربية والعالمية، متفاديا التفصيلات الجزئية والإشكالات المعرفية الدقيقة، خاصة تفصيل ما يتصل بطبيعة موقف النقد العربى من هذه المناهج وقصة تلقيه لها وأضافته إليها لأن ذلك يدخل فى سياق التأريخ للحركة النقدية العربية مما لا تستهدفه هذه الصفحات. ومن الطبيعى أن تكون الصورة المقدمة هنا عامة بقدر الإمكان ومحكومة بمنظور محدد يتم فيه

التركيز على الجوانب الفكرية والتقنية ويكتفى بالإشارة
الخاطفة لمجمل القضايا المثارة.

وفي تقديرى أن وظيفة النقد المعاصر فى
مجتمعاتنا العربية تمضى فى نفس الإتجاه الذى بدأت به
عند الرواد، باعتباره عملاً تنقيفياً تنويرياً يهدف إلى
إشاعة الروح النقدى فى مختلف مستويات الفكر
والممارسة الاجتماعية لأن دينامية التطور ترتكز على
تشغيل الموقف النقدى بأقصى طاقته فى مجالات السياسة
والاجتماع والثقافة، وتضيف إليه توجهها جديداً هو الذى
يميز نقد الآونة الأخيرة وهو تحديد مفهوم وطبيعة توجهه
العلمى بشكل يخالف ما كان عليه حال العلم الإنسانى من
قبل، فقد خرج من دائرة الفروض الأيديولوجية الضخمة
فى نظرياته وإجراءاته ليلتمس مدخلاً صحيحاً للعملية
المتنامية المترامية، متنسقا فى ذلك مع منظومة العلوم
الإنسانية فى حركتها المتواصلة لتعديل استراتيجيتها كي
تتوافق مع التطور المحدث، وكلما أصبح النقد علمياً
وتخلص بقدر الإمكان من الفروض الأيديولوجية واتجه
إلى المستقبل كان أكثر عملية وتواصلاً مع الفكر الإنسانى
وأكثر عوناً لنا فى الآن ذاته على اكتشاف خصوصيتنا فى
هذا العصر واختلافها عما كانت عليه فى العصور
الماضية. وحسب هذه الصفحات أن تكون دليلاً للقارئ كي
يمضى فى تعميق معارفه وضبط توجهه نحو هذا الأفق
المستقبلى دون شعور بالغربة أو التهميش، لأن حركة

الحياة من حولنا تمضى على هذا النحو بالرغم من كل التوترات والنقلصات، وثقافتنا العربية جديرة بأن تحتل موقعها فى إنتاج المعرفة المعاصرة بالدخول فى قلبها والإضافة إليها.

وقد رأيت أن أضيف إلى هذه المحاضرات مقالا مركزا على أبرز إنجازات النقد العربى فى القرن العشرين فى ضوء هذه المرتكزات الأولى، حتى يكتمل المشهد المنهجى والواقعى معا فى خطاطة وجيزة.

والله الموفق

دكتور صلاح فضل

مفهوم المنهج

نلاحظ في البداية أن جميع التعريفات التي تحاول الإمام بهذا المفهوم تقتصر عن الإحاطة بجوانبه، لأن الوجه اللغوي في التعريف لا يفي بتغطية الشروط الاصطلاحية. فتعريف المنهج لغوياً، هو الطريق والسبيل والوسيلة التي يتدرج بها للوصول إلى هدف معين.

أما تعريفه اصطلاحاً فقد ارتبط بأحد تيارين:

الأول - ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقاً للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة. لذلك فإن كلمة منهج انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية، لتصل إلى عصر النهضة، وهي ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقاً للمنطق الأرسطي بحدوده وطرق استنباطه.

فالمنهج في هذه المرحلة يطلق عليه المنهج العقلي، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج منها، وهو في ذلك حريص على عدم التناقض.

الثاني - ارتباطه في عصر النهضة بحركة

التيار العلمي.

وقد أخذ المنهج العقلاني المنطقي بعد عصر النهضة يسلك نهجا مغايرا يتسم بنوع من الخصوصية خاصة مع "ديكارت" في كتابه "مقال في المنهج"، لذلك اقترن المنهج في هذه الفترة بالتيار العلمي، وهذا التيار لا يحتكم إلى العقل فحسب وإنما كذلك إلى الواقع ومعطياته وقوانينه. فالمنهج - إذن - اقترن بنمو الفكر العلمي التجريبي. ووقع التزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين، وولد ما يسمى بالمنهج التجريبي. ولكن ليس معنى هذا أنه تم التخلي عن المفهوم الأول ليحل محله الثاني بصفة مطلقة، وإنما صار ثمة تعايش بين المفهومين، فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية، وقد يطلق المنهج ليراد به، المنهج التجريبي.

أما في العصر الحديث فقد تعددت الشروط والمواصفات التي تحدد طبيعة المنهج العلمي، لكن موضوع دارستنا لا يتطلب الإفاضة في هذا، ولذلك سوف يقتصر الحديث هنا عن المنهج النقدي الذي يهم درسنا. والمنهج النقدي له مفهومان، أحدهما عام والآخر خاص.

أما العام، فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها "ديكارت" على أساس أنها لا تقبل أي مسلمة قبل

عرضها على العقل، ومبدأه فى ذلك الشك للوصول إلى اليقين، فرفض المسلمات إجرائيا وعدم تقبل إلا ما تصح البرهنة عليه كليا، ولهذا الفكر النقدى سمة أساسية وهى أنه لا يقبل القضايا على علاقتها انطلاقا من شيوعها وانتشارها، بل إنه يختبرها ويدلل عليها بالوسائل التى تؤدى إلى التأكد من سلامتها وصحتها، وذلك قبل أن يتخذ هذه القضايا أساسا لبناء النتائج التى يريد الوصول إليها.

أما الخاص، فهو الذى يتعلق بالدراسة الأدبية، وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر فى مظاهر الإبداع الأدبى بأشكاله وتحليلها، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات مختلفة لعل من أهمها:

مستوى النظرية الأدبية

فكل منهج لابد له من نظرية فى الأدب، ونظرية الأدب هذه تطرح أسئلة جوهرية، وتحاول إقامة بناء متكامل للإجابة عن هذه التساؤلات. وأهم هذه الأسئلة هو، ما الأدب؟ أى التساؤل عن طبيعة الأعمال الأدبية وعناصرها وأجناسها، وقوانينها، والسؤال الثانى يرتبط بعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة والمبدع والمتلقى، أى علاقة المدونة الأدبية بما يرتبط بها وما يخرج عنها سواء كانت العلاقة محاكاة أو تخيلا أو انعكاسا أو علاقة

انطماس أو ارتباط عضوى كما تتصور نظريات الحداثة.

النظرية الأدبية - إذن - لابد أن تجيب أو على الأقل تحاول الإجابة عن هذين السؤالين، عن طبيعة الأدب وعلاقاته. وكل نظرية تسفر عن مجموعة من السبل التى ينبغى أن نسلکها للبرهنة على تحقيقها بمقادير مختلفة، هذه السبل التى ينبغى أن نسلکها للبرهنة على تحقيقها بمقادير مختلفة، هذه السبل والإجراءات التى يتخذها أصحاب أية نظرية لتحليل الأعمال الأدبية وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها، هى التى يتمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبية، وكل نظرية تعدل من المناهج السابقة لتتوافق مع مبادئها وأدواتها ومسلماتها.

لذلك فالمفهوم المعرفى المؤسس للأدب هو النظرية، والمنهج النقدي هو الذى يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها، ويمارس فاعليته، ويتم تداوله عبر جهاز اصطلاحى يحمل قنوات تصوراتة ويضمن كيفية انطباقها - قريبا أو بعدا - مع الواقع الإبداعي. والمنظومة الاصطلاحية تمثل الطرف الثالث فى العملية المنهجية. فعندنا إذن - النظرية والمنهج والمنظومة الاصطلاحية والأخيرة تمثل الأدوات المنهجية التى يطبق بها المنهج، وهى خاضعة للتغير من منهج إلى آخر. وتلعب المصطلحات الخاصة بكل مجال دورا أساسيا فى التمييز بين اختصاصات المناهج.

هذه الأطراف الثلاثة - النظرية، المنهج،

المصطلح - تمثل منظومة متكاملة تبدأ من الإطار الشامل (النظرية) وتنتهي إلى التقنية المتداولة التي يستعملها أصحاب المنهج في ممارساتهم العملية. هذه العلاقة كثيرا ما تتم فيها اختراقات لأنها غير معزولة تماما عن عديد من المؤثرات في الحقول الجانبية المجاورة للحقل الأدبي والإبداعى عموما، فالتحولات التي تحدث في أية نظرية تؤدي إلى تعديل في المنهج والمصطلح، وغالبا ما تتم تعديلات المصطلح بطرق الاستعارة من الحقول المعرفية المختلفة، فالفلسفة - مثلا - كانت تمثل القوام الأساسى لنظرية الأدب الأرسطية، وهى نظرية تجريدية عقلانية، ولكن هذه النظرية عرفت تحولا كبيرا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، عندما أخذت الثورة الرومانسية تفرض وجودها، هذه الثورة ارتبطت بمجال معرفى شكل سندا أساسيا لها، هذا المجال تمثل فى الحقل التاريخى، فنشأة الوعي التاريخى وتعديل تصورات الزمن كى تتفق مع معطيات الواقع ومستلزماته، أصبحت هى المبادئ التى تمد المنظومة الرومانسية بمصطلحاتها. لذلك نجد أن العناصر الأساسية التى كانت تتردد فى الكلاسيكية حل محلها عناصر ومصطلحات أخرى جديدة. فإذا كانت الكلاسيكية حل محلها عناصر ومصطلحات أخرى جديدة. فإذا كانت الكلاسيكية تتحدث عن المحاكاة، فإن الرومانسية أصبحت تتحدث عن الفرد وعلاقته بالمجتمع، وعن عمليات التطور التاريخى، هذا فضلا عن حديثها عن

الزمن وإشكالاته، وهو خطاب يختلف عما كان سائدا. وظلت الرومانسية هي المسيطرة على مجالى الأدب والنقد حتى مطلع القرن العشرين، عندما بدأ على آخر ذو مكانة كبيرة فى الظهور، هذا العلم هو "علم اللغة" حيث بدأ يستحوذ على بنك المصطلحات النقدية، وبدأت مفاهيمه تشيع فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية، وبذلك تغير نسق المعرفة الأدبية، لتقوم فيه اللغة بالدور الأكبر والأساسى المهيمن على ما عداه. وهنا نشهد تحولات النظرية الأدبية فى ثلاث مراحل أساسية:

- ١- عندما كانت الفلسفة هى مركز النقل الموجه لحركتها.
- ٢- عندما كان التاريخ يحتل مركز النقل.
- ٣- ثم تنتقل اللغة لتصبح النموذج المسيطر على نظرية الأدب فى العصر الحديث.

إن العلاقة بين النظريات الأدبية المختلفة لا تقتصر على ارتباط كل نظرية بنموذج علمى تستمد منه مقولاتها ومصطلحاتها، وإنما يصبح لكل نظرية - أيضا - تجليات منهجية عديدة يجمعها أساس معرفى واحد، ويشترط فيها ألا تكون متناقضة، بمعنى أن النظرية الأدبية الواحدة تسفر عن طرائق متعددة ومناهج متعددة فى التطبيق، وهذه المناهج لها مصطلحاتها، ويمكن أن تتبادل الاصطلاح، هذا التبادل يضمن لها قدرا من الحيوية والمرونة فى المصطلح النقدى، ولكن هذا التبادل محكوم بالاتساق المعرفى بين العناصر التى يتم تبادلها، وهذه

نقطة جوهرية كثيرا ما نغفل عنها في دارستنا النقدية في عالمنا العربي، نتصور أن بوسعنا أن نخلط بين مصطلحات تعود إلى مناهج مختلفة في أصولها المعرفية، نتصور أن ذلك يخلق نوعا مما نزيهه لأنفسنا ونطلق عليه مصطلحا مرغوبا فيه هو مصطلح التكامل، هذا التلويح الذي يسمى أحيانا على الإطلاق أن نضم عددا من المصطلحات التي تنتمي إلى نظرية معينة ونلفقه قصرا مع مصطلحات أخرى تنتمي إلى نظرية مخالفة لها معرفيا، لأن ذلك ينتج تناقضا شديدا في المبادئ المؤسسة. هناك توضيح آخر قد يشرح لنا بشكل أفضل العلاقة بين النظرية الأدبية والمنهج النقدي وهو المتصل بعلاقة المنهج بالمذهب، لأن كثيرا من النظريات الأدبية كانت تنقسم - خاصة النظريات القديمة - بشيء من العقلانية المطلقة، وترتبط بمنظومة الأفكار التي يعتقدونها ويؤمنون بها ويسلمون بمبادئها، دون إخضاعها للتمحيص النقدي من ممارسي الأدب إبداعا ونقدا ودراسة، عندئذ كانت تمثل ما يطلق عليه المذهب الأدبي.

والمذهب لم يكن مجرد طريقة في التفكير أو إجراء في التحليل، ولكنه منظومة من المبادئ التي تعطى صورة كلية وإجابة تامة عن السؤالين الأساسيين عن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعددة، يؤمن بها الأديب مبدعا وناقدا ويمارسها دون أية فرصة للتساؤل حولها أو التشكك فيها أو إخضاعها للمراجعة وإعادة النظر.

كان المذهب بهذا المفهوم أقرب إلى أن يكون
أيديولوجيا ، فتيارات الأدب القديمة الكلاسيكية
والرومانسية حتى الواقعية كانت تتسم بهذا الطابع
الأيديولوجي لأنها كانت ترتبط بمبادئ عامة في الحياة
تتنظم مظاهر النشاط الإنساني السياسى والاقتصادى
والثقافى العام.

الأيديولوجية - إذن - لا تقتصر على الأدب ولكنها
تتجاوز ذلك لتشمل موقف الإنسان فى الحياة وعلاقته
بالمجتمع ووضع فى التاريخ والعقائد التى يدين بها.
ارتبطت المذاهب الأدبية فى الفترات السابقة على القرن
العشرين ارتباطا حميما بهذه المفاهيم الأيديولوجية. كان
لذلك تأثيره الشديد الواضح على مناهج النقد، وتأثيره
المباشر على مصطلحات النقد الأدبى، لأن النظرية طالما
تعدت المجال الأدبى لتشمل موقف الإنسان فى الحياة
تصبح أكثر شمولاً وإلزاما وعدم قابلية للمراجعة الدورية،
بمعنى أن يمكن لنا مراجعة أفكارنا الأدبية من حين لآخر
إذا لم تلتحم بشكل واع أو غير واع، مباشر أو غير مباشر
بموقفنا الأيديولوجى فإن حدث ذلك يصبح مراجعة هذه
المبادئ وتعديلها أمرا بالغ المشقة، لأن الإنسان لا يستطيع
أن يغير رؤيته للحياة وموقفه منها بشكل سريع متلاحق
يتسق مع سرعة إيقاع تغييره لأفكاره عن الأعمال الأدبية
ذاتها وهذه هى الصعوبة.

إذن نستطيع أن نقول إن الفرق الجوهرى بين
المذهب والمنهج يتمثل فى أن المذهب له بطانة أيديولوجية

يصعب تحريكها، بينما المنهج يتكئ في الدرجة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها، فيصعب على الأديب الذي يعتنق مذهباً أن يغيره بسرعة بينما يسهل على المفكر الذي يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصور، أن يستكمله بقدر أكبر أو يعدله بمرونة أوضح.

إن نظرية العلم تتميز طبقاً للصياغات الفكرية الحديثة بأنها تسمى أحياناً "النظرية التكوينية"، بمعنى أن كل ما يقبل التكوّن والتعديل والتجاوز ينتمى إلى العلم، وما لا يتقبل التكوّن أى أنه من قبيل الحقائق المطلقة الأبدية الخالدة فهو ليس من مجال العلم. هذا يعنى أن الحركية المستمرة هي القانون الأساسى فى العلم.

فالمنهج عندما يقترن بالعلم يكتسب هذه الخاصية الحركية ويختلف تبعاً لذلك عن مفهوم المذهب لأن المذهب يعتمد على مبادئ مسلم بها لا تقبل الشك أو الطعن فى مدى زمنى أو مساحة محدودة، ولكن على المدى البعيد عندما تتغير المذاهب وتختلف المراحل التاريخية يمكن أن نتصور أن هذا اليقين المطلق لم يعد صحيحاً ويمكن تغييره، نتيجة لذلك نجد أنه ابتداء من العصر الحديث تراجعت فكرة المذهبية فى الأدب والنقد، وحلت محلها فكرة المنهجية، هذا التراجع اقترن بتراجع الأيديولوجيا والمنظومات الكلية الشاملة التى تزعم درجة عليا من اليقين والحقيقة، وتزايد الطابع النقدي والارتباط

الأوثق بالجوانب العلمية بما فيها من نزعة تكذيبية، ونقصد بالنزعة التكذيبية قابلية العلم دائما لتعديل حكم القيمة خضوعا لحكم الواقع.

تلك هي النقطة الجوهرية في العلم، فهو لا يطلق قيما مثل الأيديولوجيا لكنه يمسك بحقائق، وينحى الأفكار القيمة كلها التي تمتلك أهمية خاصة لبعض المبادئ لكي يركز على كيفية تمثيلها في الواقع.

هذا النزوع العلمى هو الذى جعل النقد يتطور طبقا لتطور نظريات الأدب ذاتها من مرحلة المذهبية إلى مرحلة المنهجية. ونلاحظ أيضا أن هناك قدرا من التداخل بين المناهج المختلفة، لأن الفواصل التي تعزلها ليست قاطعة أو حاسمة، لكن هذا التداخل لا يؤدي عند النظر الصحيح إلى الاختلاط أو التشويش، فهناك مناطق مشتركة تتعدل بها المنهج طبقا لكشوفها المتوالية، إلى جانب هذا التداخل نجد أن هناك حالات من التآرج والتباين وهما يتضحان في المقام الأول عند اختلاف الأسس المعرفية للمناهج المتعددة، وفي هذه المناطق لا يمكن أن يلتقى منهجان إذا اختلفت أسسهما المعرفية وإذا اختلفت النظريات التي يعتمدون عليها، أما عدا ذلك فسنجد أن مناطق التداخل أكثر شيوعا وانتشارا، فالمناهج تعدل من حركتها في مسارها بمحاولة استخلاص العناصر الفعالة التي ما زالت قادرة على الإجابة المعدلة باستمرار عن أسئلة النظرية الأدبية وإدخالها في النسيج المنهجي الجديد،

وبعبارة أخرى وبمثال واضح نجد أن الانتقال من المناهج التاريخية إلى مجموعة مناهج البنيوية وما بعدها قد تم في مرحلة محددة حاولت إنكار أية جدوى وأية أهمية لمجموعة المناهج التاريخية للانقلاب عليها وإحداث قطيعة مع الماضي، لكن هذا الأمر لم يستمر وقتاً طويلاً كما سندرسه بالتفصيل، حيث تبين أن المناهج التاريخية ذاتها أخذت تستمد بعض مقولاتها وتكيف نظرياتها وتصنع مصطلحاتها الخاصة بها كي تنفذ إلى قلب المنهج البنيوي، تأخذ منه مجموعة من تصوراتها وتضمها إلى جهازها النظري والإجرائي والاصطلاحي ولم تلبث البنيوية نفسها بعد أن كانت في بدايتها شكلية بحثية مضادة للتاريخ أن تعدل مقولاتها لتستبقى تلك العناصر التي مازالت فاعلة ووظيفية وضرورية في نظرية الأدب التاريخية، وتدرجها في نسقها الجديد فيما بعد البنيوية.

لكن يجب التأكيد على أمرين، من حيث طبيعة التداخل والتخارج بين المناهج المختلفة.

الأول - أن هذا التداخل لا يمكن أن يتم في ظل تكامل مفتعل ملفق، ولا بد أن يتم بين عناصر قابلة للاتساق المعرفي وليست متناقضة.

الثاني - أنه يوظف دائماً لاستكمال الإجراءات التي تؤدي إلى نجاعة التحليل النقدي للظواهر الأدبية.

نستطيع إذن اعتماداً على هذا المفهوم العام للمنهج وتطوره من الارتباط في المراحل الأولى بالجهاز المنطقي

الفلسفى ، للاقتِران منذ بداية العصر الحديث بالطرائق العلمية التجريبية الاستقرائية أن نتمثل بصفة عامة الشكل الكلى للمناهج النقدية وهو يتجسد فى منظومتين:

* المنظومة الأولى

وهى المنظومة التاريخية بتجلياتها المتعددة، ولا تضم نظرية واحدة فى الأدب وإنما تضم نظريات ومناهج عديدة.

* المنظومة التالية

وهى منظومة البنيوية وما بعدها، وهذا هو المدخل الذى نستعرض منه خارطة المناهج النقدية. ولكننا نريد أن نطرح سؤالاً، وهو سؤال أساسى فى موقفنا من هذه المناهج، سؤال طالما طرح منذ بداية عصر النهضة العربية وحتى الآن، ويبدو أن اللبس المحيط به لم يتم حسمه فى أية مرحلة من المراحل مع أننا الآن فى أشد الحاجة - وأكثر من أى وقت مضى - لأن نستوضح رؤيتنا له، وندرك مساره الصحيح، هذا السؤال هو:

عندما نتكلم عن المناهج النقدية هل نتكلم عن الآداب القومية والمحلية والثقافات المتعددة بأنشطتها وتجلياتها المختلفة وانقساماتها الشديدة إلى مجموعة الثقافات الغربية والثقافات الشرقية التى تنتمى إلى قوميات

وأجناس ولغات مختلفة؟ أم أننا نتكلم عن محصلة إنسانية عامة تشمل جماع هذه الآداب والثقافات وتطبق عليها جميعا؟ وبعبارة أخرى فى دراستنا للمناهج النقدية هل يصح التمييز أو ينبغي التمييز والفصل بين ما هو عربى وما هو أجنبى؟ وهل خضعت المناهج النقدية فى الثقافة العربية لنفس المحددات والمقومات وأشكال التطور التى خضعت لها فى الثقافة الغربية؟ وما هى العلاقة بين الدائرتين؟

هذا سؤال بالغ الحساسية والخطورة، وينبغي أن نتعرض له بمدخل عام قبل أن نتحدث عن المناهج تفصيلا.

والذين يطرحون هذا السؤال غالبا ما يتخذون مواقف متباينة، فمنهم من يؤثر الحديث عن فكر وأدب وثقافة عربية فحسب ويضعها فى مقابل الفكر والأدب والثقافة الغربية والعالمية مقابلة للتغاير والاختلاف ويعتمد فى ذلك على أسباب تاريخية ومنطقية معقولة، فكل من الأفقيين تاريخه وتطوره وارتباطاته الجذرية بالمجتمع والحياة والأوضاع السياسية والثقافية والعقائدية وخاصة الحواجز اللغوية، الأمر الذى يبرز فى الظاهر المقولة التى تدعو إلى التمييز ما ينتمى للدائرتين العربية من ناحية والعالمية من ناحية أخرى.

هذا موقف علينا أن نأخذه فى الحسبان وعلينا أن نخضعه لشىء من التحليل النقدى فى الدرجة الأولى.

ولعل أصحاب الموقف الآخر المقابل لذلك. الذين يرون أن الفكر الإنساني لم يتمثل أبداً في جزيرة معزولة، ولم يتطور عبر سجون اللغات والأقاليم، وإنما كان دائماً يجد سبيله لاختراق هذه الحواجز ليسفر عن حركة ترتبط بطبيعة الحال بالمجتمعات التي تنشأ فيها وتخضع للشروط التاريخية التي تكيفها، لكنها لا تلبث أن تسرى بعد ذلك في الفكر الإنساني كله تخلق تيارات أشبه ما تكون بتيارات عالمية، تحدد الملامح العامة لهذا الفكر، وتأخذ في حسابها اختلاف التضاريس في التجليات المختلفة.

فمثلاً ما يطلق عليه الثقافة الغربية لا يمثل وحدة جغرافية ولا تاريخية، ولا لغوية واحدة، وإنما يخضع لعصور ومراحل عديدة، وينتمى إلى لغات وثقافات متخالفة ويجعلها منفصلة جغرافياً وتاريخياً ولغوياً وثقافياً، ومع ذلك لا يمنع هذا من أن ندرك شيئاً من الشمول الكلي بين تياراتها المختلفة □ وأن المقاولات الأيديولوجية خاصة المتعلقة بالعقائد التي كانت تفصل الناس وتكاد تجعلهم أجناساً مختلفة تقوم العلاقة بينها على منطق العداء والحروب أكثر مما تقوم على منطق التواصل الحضارى، فإذا كان هذا منطق العصور القديمة، فإنه لا يمكن أن يظل منطق العصور الحديثة. وربما كان التناول النظرى لهذه القضية لا يسفر عن نتيجة موثوق بها، وكانت الأمثلة التاريخية هي التي تعدل نظرتنا أو درجة انحيازنا لهذا الفريق أو ذاك.

لنسا يمينه

منظومة المناهج الحديثة

الفصل الأول

المنهج التاريخي

يعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية في العصر الحديث، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي، وهذا الوعي التاريخي هو الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة.

وفيما يتصل بالمجال النقدي على وجه الخصوص، نجد أن الإطار الفكري انبثق داخله هذا الوعي التاريخي كما تمثل على وجه التحديد في المدرسة الرومانسية، لأنها كانت من الوجهة التاريخية عند نشأتها خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانزياح دائرتها خارج المنطقة الأوروبية والغربية المركزية إلى الثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربية إبان النصف الأول من

القرن العشرين، كانت الرومانسية هي التى تبلور وعى الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء. والقضاء بشكل نهائى على فكرة الدورات الزمانية - أو الحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ، بمعنى أن الأفكار التى كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية فى الماضى، وتتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللاً وانهياراً وتدهوراً.

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذا الوضع بشكل أساسى ولنرى مسيرة الإنسان فى الزمن طبقاً لقوانين النشوء والارتقاء، والتطور، والانتقال من المراحل البدائية إلى المراحل الأكثر تقدماً.

كانت الفلسفة - بطبيعة الحال - باعتبارها المجال النظرى لوضع الأفكار الأساسية فى الثقافة الإنسانية هي التى تمثل فيها هذا الوعى التاريخى، وذلك بتصور العصور الماضية على أنها قد تدرجت من العصور البدائية التى كانت تسود فيها الأنظمة الأسطورية إلى العصور الدينية ثم إلى العصور الإنسانية الحديثة.

الرومانسية - إذن - فى الفكر النقدى، هي التى بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ، باعتباره حلقة من التطور الدائم، يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيراً عن الفرد والمجتمع، وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التى تعكس علاقة الفرد بالمجتمع، وباعتباره - وهذا هو الأهم - تعبيراً عن الحياة فى تدفقها وانهمارها.

إذن ربط الأدب بالواقع الاجتماعي والثقافي بأبعاده المتعددة، وتحميله وظيفة تغيير هذا الواقع، كان هو جوهر النظرية الرومانسية في علاقة الأدب بالحياة، وهو الذي انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها، خاصة الكلاسيكية التي كانت ترى في الأدب مجرد محاكاة للأقدمين، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع، هذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخي عندما وضع هؤلاء الأقدمين في موضعهم الطبيعي في سلم التطور البشري، بحيث لا تكون أعمالهم هي النماذج المثلى للمبدعين في العصور التالية. ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التي جاءت بها الحركة الرومانسية، وفي كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعي التاريخي.

وقد ترتب على ذلك شيء بالغ الأهمية وهو تمثل الإنتاج الأدبي في جملته باعتباره عاكسا لحركة الحياة والمجتمع، وتطوراتها، وممثلا على وجه الخصوص للطاقة الثورية فيها، ولإرادة التغيير، وفقدان الحكم والضيق بالواقع والتمرد.

الثورة - إذن - كانت تعكس التفاعل الحيوي الساخن للإبداع الأدبي مع الواقع الاجتماعي الخارجي، بمعنى إحلال منظومة من المثل الاجتماعية والثقافية والأدبية، مخالفة للمنظومات السائدة.

يرتبط بذلك نمو حركة البحث العلمي الأكاديمي في الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية على السواء، ومحاولة

رصد أكبر عدد من البيانات عن العصور السابقة، كان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده، وضرورة الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء كمسلمات، والاعتماد على العقل والبرهان، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد أولا درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها، ودراسة المصادر الأدبية، وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين، وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية. كل هذا أكمل التصور الزمني، وإلى جانب تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التي تخضع لقوانين التطور والارتقاء هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره إطارا آخر تتنظم فيه علاقات الإبداع المحلية، والإقليمية والعالمية في دوائر متفاعلة ومتداخلة في الآن ذاته، أى إن التنظيم العلمى للمادة الأدبية ودراستها بتحديد مصادر ها، وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها، كان الخطوة التالية فى المنهج التاريخى الذى ترتبت على تأسيسه طبقا لفكرة الوعي التى رسختها المدرسة الرومانسية.

ولعل هذا التوجه فى توثيق المادة الأدبية وتنظيمها زمنيا، ثم ترتيبها طبقا لأهميتها كان مرتبطا - أيضا - بنشأة الطباعة وإعادة النشر والإمكانات الهائلة الجديدة التى توفرت فى عصر الطباعة.

لم يكن ذلك ممكناً في العصور السابقة، لأن طبيعة تداول الأعمال ذاتها، واعتمادها على نماذج المخطوطات لم تكن تسمح بإقامة مثل هذا النظام، وهذا النظام يعتبر سمة جوهرية مرتبطة بطبيعة التطور في العصر الحديث، ولعل هذه النقطة - على وجه التحديد - هي من تلك النقاط التي مازالت قائمة وضرورية في البحث الأدبي، إذ أن الخطوة الأولى التي ينبغي على الباحث أو الدارس أن يتأكد منها قبل الشروع في بحثه، هو أن يتساءل عن مادته، مدى تحققه من نسبتها إلى أصحابها، الأمر الذي ترتب عليه الاهتمام بالمؤلفين، وتوثيق حياتهم وكتابة تاريخهم، ثم الكشف عن مصادرهم في التأليف، ووضعهم في موضعهم على الخرائط الثقافية العامة.

وفي منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخي خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند "هيجل" وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة الماركسية.

لقد أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن، فالماركسية في تمثيلها لبناء الحياة المختلفة - ومصطلح البناء مأخوذ من مجال المعمار - أدارت تصوراً على أساس أن هناك أبنية سفلى وأبنية عليا.

فالأبنية السفلى تتمثل في حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات والبشر، في تجسدها المادي في الجانب الاقتصادي،

والسياسى، ونظم العلاقات الاجتماعية على وجه التحديد فى الإنتاج المتمثل فى الحياة ابتداء من طرق المعيشة وأنماط الحياة الرعوية والصناعية... إلخ. والبنية السفلى لا تعنى حكم قيمة بأنها أدنى من غير بل تغنى على العكس من ذلك تصورا مكانيا.

أما الأبنية العليا فهي تنبثق من هذه البنية السفلى، وتتمثل فى القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية، ولعل الطبقة الأشد تبلورا ورهافة فيها وبعدا عن هذا البنية السفلى، ولكن اعتمادا فى الآن ذاته عليها هى الآداب والفنون .

وقد اعتمدت الماركسية - إلى جانب ذلك - على تصور فلسفى للعصور المختلفة، واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة "الحتمية التاريخية"، أى أنها طبقا لمنظومتها الفكرية الفلسفية. تمثلت التاريخ البشرى باعتباراه مراحل لابد أن تتوالى على النمط الذى وضعته، وقد تمثلت فى الإنتاج الفكرى والأدبى طبقا لمحورين:

المحور الأول

هو انبثاقه المباشر وتكيفه الضرورى بالواقع المادى الملموس فى المجتمع والحياة، وهذا إقصاء لكل الجوانب المثالية والفكرية والذهبية فى تكيف الأدب والفن، وتركيز على الجوانب المادية

المحور الثانى

ربط الإنتاج الأدبى والفنى والفكرى بالتسلسل طبقاً
لحتمية ثابتة، وجبرية لافكاك منها، كل الفنون تبدأ بطريقة
فطرية انطباعية عشوائية، تخضع للنظام الرأسمالى، ولا بد
أن تصب فى نهاية الأمر فى المستقبل الاشتراكى، وكل
الآداب والفنون التى لا تتجه هذه الوجهة فهى مضادة
لحركة التاريخ وفاقة لمصداقيتها، هذا هو المنظور
الماركسى الجوهرى، فهو تاريخى حتمى.

لعبت النظرية الماركسية دوراً هاماً فى تكريس
نموذج محدد للتطور التاريخى بعدما كان مفتوحاً فى
النظريات السابقة عليها خاصة الرومانسية، وذلك عن
طريق الدعوة إلى حتمية التطور التاريخى نحو
الاشتراكية، وبهذا أصبحت تضع الإنتاج الأدبى والفنى فى
قوالب طبقاً لمحددات متعينة سلفاً بحدود النظرية. بالرغم
من المراجعات الكثيرة أو وجوه النقد العميقة التى أدخلها
الماركسيون المنحرفون فى مجال الأدب، ويكفى - هنا -
أن نشير إلى اسم بالغ الأهمية، وصانع النظرية
الماركسية المتطورة فى الأدب، والمنشئ على الفكر
الروسى الذى تحدد ابتداءً من عام ١٩٣٣ فى المؤتمر
الأول للكتاب الاشتراكيين، وهو "جورج لوكاش"، ونشير
هنا إلى تصور لوكاش للرواية لأن يرتبط بالمنظور
التاريخى فى دراسة الأدب، والفكرة التى نريد الإشارة
إليها هى أنه لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية

التاريخية، لسبب بسيط هو أن كل رواية لا بد أن تكون تاريخية، وغاية ما هنالك أنها إذا كانت تدور عن القديم فهي تتصل بالتاريخ القديم، أما إذا كانت تدور في الوقت الراهن فهي تتصل بالتاريخ المعاصر، وليس من حق الأدب ألا يكون تاريخياً، بمعنى - وهذه هي النقطة الجوهرية التي نود الإشارة إليها - أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة في الإبداع الأدبي والفني أو طريقة من الطرائق المختلفة في تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد، وإنما أصبح قدراً لا بد للمبدعين أن يلتزموا به، ولا بد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرئ قواعده، ويطبقها على هذا الإنتاج.

فالتاريخ ابتلع الأدب، ابتلع الفن، ابتلع الثقافة، لكن التاريخ بمنظور محدد بقوانين متعينة سلفاً، وهو أنه عليه أن يساق سوقاً كما تساق المجتمعات لكي يفضى في نهاية الأمر إلى التحقق الاشتراكي في الفردوس الموعود في المستقبل القريب سواء تلكأت الشعوب في طريقها لتحقيق هذا النموذج الفردوسي أو تباطأت، لكنها مضطرة أن تذهب إليه في نهاية الأمر إلى جانب هذا التمثيل الصارم لخضوع منطق الإبداع، والبحث والدراسة للجبرية التاريخية.

هناك مناهج أخرى في النقد كانت أكثر تخففاً ومرونة من المنهج الماركسي، تسلم بمبادئه، ولكنها تفسح

هامشا لحرية الفرد، وحرية المبدع، وحرية الباحث، وحرية الناقد، بحيث لا يصبح مضطرا إلى أن يندرج في هذه المنظومة الحتمية، سنشير إلى أهم هذه المناهج:

الواقعية النقدية

وقد تبلورت في منتصف الخمسينيات، بعد الحرب العالمية الثانية، وتمثل في نظرية الالتزام الوجودية، والتي تمثلت في قضية علاقة المبدع بالواقع تمثلا فيه كثير من الحيوية والمعاصرة والتطور للفكرة التاريخية. فالمبدع أو الأديب - على وجه التحديد - يعتبر قائدا فكريا في مجتمعه، وهذه القيادة الفكرية تجعله لا يستطيع على الإطلاق أن يتجاهل أهم القضايا الجوهرية التي تواجه المجتمع في صراعاته الداخلية، أو في صراعاته الخارجية مع الغازي الذي يمكن أن يحتل وطنه مثلا. وقد كانت تجربة الوجودية مع النازية وغزو ألمانيا لأوروبا تجربة مريرة في الحفاظ على استقلال الأوطان وهويتها، وكذلك التجربة الداخلية في صراع الطبقات، وضرورة الدفاع عن الحرية، حرية الفرد تجاه قمع كل السلطات.

هناك عدد من القضايا الأساسية، اعتبرت الفلسفة الوجودية أن المشتغل بالفكر الأدبي إبداعا ونقدا، لا يستطيع بحال أن يتخذ موقفا سلبيا منها ولا أن يهرب من أداء وظيفته وتحمل مسؤوليته تجاهها.

الوجودية - إذن - فى الفكر الإبداعى وفى الفكر العام، ولكن الإبداع كان هو البلورة الصافية لهذا الفكر تقضى بأن هناك ثنائية جوهرية تحكم علاقة المبدع بالحياة، هذه الثنائية تتمثل فى : الحرية / المسؤولية، بمعنى أنه لا أحد يلزمك بتبنى قضية، لابد أن تتبناها أنت، وهذا هو مجلى الحرية. الحياة موقف بالنسبة للفكر الوجودى الأدبى، تتحدد أقدار الناس وقيمهم طبقا لمدى قدرتهم على صناعة مشروعاتهم فى الحياة، وطبقا لنوعية المواقف التى يتخذونها أثناء صياغتهم لهذه المشروعات.

إن المسؤولية والحرية هما طرفا الجدلية الجديدة التى تغرس الوجود الإنسانى فى التاريخ، وتمثل التطور النقدى للمنظور التاريخى عند الوجوديين، وبين قطبى الحتمية التاريخية، والموقف الوجودى. كانت قد اختمرت المدرسة التاريخية الحقيقية فى دراسة الأدب.

ولابد لنا أن نرجع إلى الوراء قليلا ، ونقفز من منتصف القرن العشرين إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لنعرف الخط الثانى من الفكر التاريخى النقدى.

وقد تمثل الخط الثانى على وجه التحديد فى مجموعة من النقاد الكبار أصحاب الدعوات الأساسية فى ربط الأدب بالحياة، وتأسيس طرائق التحليل النقدى لهذا الأدب، بالإفادة من المعطيات التاريخية، ومن العلوم المختلفة، نشير فقط إلى اسمين جوهريين ممن أسهموا فى

تشكيل الاتجاه التاريخي في النقد الأدبي بعيدا عن قطبي
الأيدولوجية الماركسية من ناحية والوجودية من ناحية
أخرى، وهذان الأسمان هما "تين" و"لانسون".

أما "تين" فهو ناقد فرنسي كبير عاش في النصف
الثاني من القرن التاسع عشر، حيث ربط الأدب بالعوامل
الثلاثة الأساسية المكونة له، وهي:

١- البيئة،

٢- الجنس،

٣- الوسط

ونظرية "تين" تعتبر ترجمة معتدلة للنظريات
الحديثة في ربط الأدب بالحياة، والتي تتحكم فيها عوامل
حددها "تين" وهي:

١- البيئة التي ينشأ فيها المبدع،

٢- الثقافة،

٣- التربية،

٤- العوامل الزمانية والمكانية المؤثرة فيه والتي تصبغ
أدبه.

وقد أخذ على نظرية "تين" من الوجهة الفكرية
عدم إفساحها مكانا ملائما للعبقريّة الشخصية. كان لجعل
البيئة والظروف الخارجية التي تحدد نوعية الإبداع
ومستواه، ما يغفل أن هذه البيئة كثيرا ما يتعايش فيها
مبدعون، قينبغ أحدهم وينتج أعمالا غاية في القوة
والجمال، ويظل آخرون غير قادرين على هذا الإنتاج،

وكلهم خضعوا لنفس المؤثرات الخارجية، الأمر الذى يتطلب إفساح مكان للعنصر الفردى وأهمية الموهبة الفردية فى الإبداع الأدبى.

ولكن "تين" قد تدرك هذه الفكرة عندما أشاد بعقريّة شكسبير فى مقدمة كتابه عن الأدب الإنجليزى. إن هناك أشخاصا أدباء كبارا، يرتفعون بقاماتهم عن الوسط الذى عاشوا فيه، ويحققون بمواهبهم مستويات نوعية من الإبداع لا يمكن أن تفسر فقط طبقا لنظريته السابقة، بل لابد من إدخال معامل آخر، وهو معامل الموهبة الفردية وعقريّة الأشخاص فى حساب الناقد والدارس للإبداع الأدبى.

وفى بداية القرن العشرين تبلور المنهج التاريخى فى الأوساط العلمية والأكاديمية عند أستاذ عظيم هو "لانسون"، وهو يعنينا هنا بصفة أساسية لأمرين:

الأول - أنه من أكثر الأساتذة الذين أثروا فى النقد العربى، ويكفى أن نعد من تلاميذه على الأقل طه حسين من الجيل الأول من نقادنا العرب، ومحمد مندور من الجيل الثانى، الأمر الذى يجعل اللانسونية - وهى التسمية التى نطلقها على المنهج التاريخى فى النقد نسبة له لأنها تبلورت لديه - ذات أثر كبير على النقاد العرب.

الثانى - ان لانسون على وجه التحديد فى كتابه "منهج البحث فى الأدب" وهو كتاب بالغ الوجاجة والكثافة والجمال، نستطيع أن نتبين الخطوط الأساسية للمنهج

التاريخي في دراسة الأدب ونقده فيه فقد كان كتاب
لانسون هذا هو البلورة العلمية الأخيرة للمحددات الأساسية
في المنهج التاريخي في النقد الأدبي.

ولكن النقد التاريخي ما لبث أن تطور وانزلق إلى
نوع آخر من النقد وهو الذي نطلق عليه النقد الاجتماعي،
ويكفي هنا أن نشير إلى العلاقة الجوهرية بين النقد
التاريخي من ناحية، والنقد الاجتماعي من ناحية أخرى،
وأن حاضنة النقد الاجتماعي كان هو النقد التاريخي،
بمعنى أن أهم المبادئ التي نمت بعد ذلك، واستقرت في
النقد الاجتماعي قد نشأت في حضان النقد التاريخي.

ولذلك نجد من العسير في الثقافة العربية - إلى
درجة كبيرة - أن نفصل بين التوجهين، لأن الحدود
متداخلة بين المنهجين، وربما كانت وسيلتنا في الفصل
بينهما هي نفس الوسيلة التي أشرنا إليها عند الحديث عن
"لوكاش" عندما قال أن البحث والنقد إذا توجه إلى التاريخ
القديم كان تاريخيا وإذا توجه إلى العصر الحديث، يمكننا
أن نسميه حينئذ اجتماعيا.

والنقد الاجتماعي نفسه قد أثر بدوره في توسيع
دائرة اهتمام النقد التاريخي بالعصور القديمة، فبينما كانت
الدراسات التقليدية السابقة تهتم في العصور القديمة
بالإبداع الأدبي المرتبط فحسب بحركة الساسة وقيام
وسقوط الدول، وبلاط الملوك والخلفاء والحكام والولاة،
استطاع النقد الاجتماعي، أن يطور في هذا المفهوم

التاريخى ليَجعل الاهتمام ينصب - أيضا - على الهامش
المقموع، والمبدعين البعيدين عن السلطة، وأدباء الشعب
ومن تغفلهم المصادر، وتسقطهم الذاكرة التاريخية
الرسمية، وخاصة فى الإبداعات الكبرى الجماعية للشعب،
مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكلور، ودراسة
الفنون الشعبية والأدب الشعبى. كان هذا مظهرا من
مظاهر تأثير التوجه الاجتماعى فى تطوير المفاهيم
التاريخية فى الأدب ونقده.

والآن نتبين مجموعة النتائج الأساسية المترتبة
على دراسة المنهج التاريخى:

أولاً- ما يتصل بالتوزيع النوعى للأجناس الأدبية.
بمعنى أن تناول وتنظيم الإنتاج الأدبى فى المراحل
التاريخية المختلفة، كان من الضرورى تقسيمه إلى شعر
ونثر. وملاحظة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية
المختلفة وانقسامها إلى شعر غنائى وشعر ملحمى وشعر
مسرحى، ثم فى العصور التالية إلى شعر غنائى وكتابات
سرديّة قصصية وروائية، وكتابات مسرحية نثرية، كان
من الوسائل الهامة للمنظور التاريخى فى النقد الأدبى،
وأن دراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها المختلفة
وأشكال تداخلها أصبح من مهام حركة النقد الأدبى، الذى
كان علم التاريخ يقدم النموذج التصورى والنظري له.

ثانياً- تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات
الزمنية، وكتابة تاريخ الآداب، والتاريخ الأدبى نفسه يدين

فى هذا للمنهج التاريخى النقدى فى نشأته وزادهاره،
التاريخ الأدبى باعتباره علما موازيا ومتداخلا ومستقلا
عن النقد.

لكن النموذج الذى ساد فى تاريخ الأدب - للأسف
- أصبح نموذجا تقليديا، لأنه جمد بعض المقولات
الجوهرية واتكأ عليها وأخذ يكررها طبقا لهذا النموذج فى
تاريخ الأدب، وأصبح هناك تبعية مباشرة تربط الأدب
بالأحوال السياسية والاجتماعية، بمعنى أن يتعين على
الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب، يبدأ عند دخولة
الكتابة عن أية ظاهرة أدبية بالاكتفاء بترديد المقولات
التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية
وإشارات عابرة تعتمد على "الأكلاشيهات" المتداولة عن
الحياة الاقتصادية. ثم عن الأوضاع الثقافية. وعندما يفرغ
الدارس من ذلك لكى يتحدث عن الظاهرة الأدبية التى
وضعها موضع دراسته، وتمثل مجال تخصصه، يكون
الظاهرة الأدبية التى وضعها موضع دراسته، وتمثل مجال
تخصصه، يكون قد انقطع نفسه، ولم يعد أمامه إلا أن
يشير إشارات عابرة إلى الأعمال الإبداعية فى ذاتها لكى
يربطها ربطا آليا بكل المعلومات والبيانات التى سبق أن
قدمها كمداخل لدراسته.

المشكلة فى هذا التصور أنه يفتقد إلى عنصرين
جوهريين، وهذا هو مازق النموذج السائد فى تاريخ
الأدب، وهذا العنصران هما:

العنصر الأول:

يتمثل في أنه يتكئ على مجالات معرفية وعلمية ،
لا يملك الباحث في الأدب، الأدوات التي تمكنه من البحث
فيها، وتجهيز مادته بنفسه.

فعلوم السياسة والاقتصاد والاجتماع والتاريخ لها
أدواتها وطرائقها ووسائل تحليلها ، والبحث في الأدب -
عادة - يقوم إدراكه على تشكيل مادة جديدة من هذه العلوم
محدودة للغاية، وإن لم تكن معدومة، لأنه لا يملك الوسائل
والأدوات التي تجعله يضيف إضافة حقيقية للمادة
المدرسة، حيث يكون تابعا لغيره ومستخدما لمادة سابقة
التجهيز دون أن يتمكن من إضافة شيء إليها أو تعديل
مقولة من مقولاتها، هذا هو العيب الأول في الاستخدام
الآلي لمنظومة المنهج التاريخي في تحليل الأدب.

العنصر الثاني:

وهو أخطر من الأول. إن كانت البيانات التي
يجمعها من هذه المجالات السياسية والاقتصادية
والاجتماعية غير قادرة على الإطلاق على الكشف عن
القيمة النوعية للأعمال الإبداعية التي يحللها، فالكشف عن
القيمة النوعية لمستوى الشعر أو القصة أو الرواية أو
المسرحية، وبيان قيمتها الجمالية هي الوظيفة الحقيقية
لدارس الأدب، لأن دارس الأدب وناقده هما الخبيران في
الأدب ونقده، والخبرة بالمادة تقتضي القدرة على معرفة

المستوى الإبداعي، فإذا تساوت لدى دارس الأدب كل الأعمال الإبداعية، ووضعت على نمط واحد، فقد فقدت قدرته على التمييز، وتنازل عن مهمته التخصصية في دراسة المادة الأدبية. هذا الكشف عن القيمة النوعية لا تفلح الأدوات المستعارة من المجالات المعرفية الأخرى في تحقيقه عند مقارنة نص إبداعي، وعندئذ نجد أن تاريخ الأدب كثيرا ما يفتقر لهذه الوظيفة الجوهرية، وهي القدرة على أن نضع أعمالا إبداعية موضع تقدير طبقا لقيمتها الجمالية، وذلك لسبب بسيط هو أنه نتيجة للمنهج الذي يستخدمه الدارس، فإنه يميل إلى التركيز على تلك النصوص التي تخدم الإشارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ركز عليها، وتصبح الأعمال الأدبية مجرد شواهد على هذه الحقائق، مما أدى إلى جعل الدراسة الأدبية مجالا للتعتيم على المستويات الأدبية، ومجالا لإضعاف قدرة الباحث على قراءة النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبي، لكن ليس معنى ذلك أننا نطالب باستبعاد تاريخ الأدب. وإنما يجب على دارس الأدب أن يطور مفهومه وأساليبه، وأن يبحث عن أدواته التي لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية، وألا يفقد قدرته على تمييز القيمة النوعية لمادته من ناحية أخرى، ولكن يظل تاريخ الأدب الذي كان أحد النتائج الهامة جدا للمنهج التاريخي في نقد الأدب، فرعاً هاماً من

الدراسة الأدبية، لابد من الاهتمام به وتطويره.

ثالثاً - من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخي، ما نعرفه في تاريخ الآداب العالمية والعربية من دراسة المذاهب الأدبية المختلفة والمرتبطة بعصور متعددة، ما نعرفه - مثلاً - في مذاهب النقد الأدبي ابتداء من الكلاسيكية إلى أن نصل إلى المناهج الحديثة الأخيرة. ولأننا نعرف أن الكلاسيكية إما أن تكون هي الكلاسيكية القديمة ذاتها، أو الكلاسيكية الجديدة التي ترتبت على بعض النظريات القديمة، وتأويلها وتفسيرها في عصر النهضة، وكذلك الرومانسية التي نشأت في الفترات التاريخية من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ذلك من المذاهب الأدبية التي نشأت بعد الرومانسية وظل لها تأثيرها في مذاهب النقد الأدبي.

والنقطة الأخيرة التي أود أن أشير إليها في عرضنا للمنظور التاريخي هي النقطة الخاصة بالمصطلحات.

إن المنهج التاريخي في نقد الأدب يستعير مصطلحاته - بطبيعة الحال - من مجالات التاريخ، التي تتحدث عن العصر والبيئة وغيرهما، كذلك يستعير مصطلحاته من تلك المصطلحات التي نشأت ونضجت وتطورت على مر التاريخ، وأصبحت علامة على منظومات فكرية، ومذهبية. إلى جانب ذلك فإن المنهج التاريخي قد يستعير مصطلحاته من علم الأحياء، عندما

يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت، وقد يستعير بعض مصطلحاته من علم الاجتماع.

إذن نجد الجهاز المفاهيمي "منظومة المصطلحات" في المنهج التاريخي تستقى من هذه العناصر مرتبة على النحو التالي: التاريخ أولاً، أي المصطلحات التي اختُمرت عبر المراحل التاريخية واستقرت في الوعي الثقافي، وثانياً المصطلحات المتنوعة من علم الأحياء.

أهم مراجع المنهج التاريخي

- ١- المنهج التاريخي: للدكتور حسن عثمان.
- ٢- منهج البحث في الأدب واللغة: ترجمة الدكتور محمد مندور.
- ٣- البحث الأدبي: الدكتور شوقي ضيف.
- ٤- مصادر الشعر الجاهلي: الدكتور ناصر الدين الأسد.
- ٥- مناهج البحث في الأدب: الدكتور شكري فيصل.
- ٦- مفاهيم نقدية: تأليف رينيه ويليك، ترجمة محمد عصفور.

الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

يعتبر المنهج الاجتماعى من المناهج الأساسية فى الدراسات الأدبية والنقدية، وقد انبثق هذا المنهج - تقريبا - فى حوض المنهج التاريخى، وتولد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه: خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور. بمعنى أن المنطلق التاريخى كان هو التأسيس الطبيعى للمنطلق الاجتماعى عبر محورى الزمان والمكان. إذ يشف المحور الزمانى عن إمكانية أن يرتبط التغير النوعى للأعمال الأدبية، بالتحويلات التى تحدث فى الحقب التاريخية المختلفة، وعبر اختلافات المكان - أيضا - إذ إن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة.

لقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع، ويمكننا القول بأن المنهج الاجتماعى هو الذى

تَبْقَى فِي نِهَآيَةِ الْأَمْرِ مِنَ الْمُنْهَجِ التَّارِيخِي، وَانْصَبَتْ فِيهِ
كُلُّ الْبَحْوثِ وَالدرَاسَاتِ الَّتِي كَانَتْ فِي الْبَدَايَةِ مُتَّصِلَةً بِفِكْرَةِ
الْوَعْيِ التَّارِيخِي. إِذْ سُرْعَانِ مَا تَحُولُ هَذَا الْوَعْيُ إِلَى
وَعْيِ اجْتِمَاعِي يَرْتَبِطُ بِطَبِيعَةِ الْمَسْتَوِيَّاتِ الْمُتَعَدِّدَةِ
لِلْمَجْتَمَعِ، وَبِفِكْرَةِ الطَّبَقَاتِ، وَكَذَلِكَ يَرْتَبِطُ بِفِكْرَةِ تَمَثُّلِ
الْأَدَبِ لِلْحَيَاةِ عَلَى الْمَسْتَوَى الْجَمَاعِي، وَلَيْسَ عَلَى
الْمَسْتَوَى الْفَرْدِي. بِمَعْنَى أَنَّهُ كُلَّمَا اُعْتَبَرْنَا الْأَعْمَالِ الْأَدَبِيَّةَ
تَعْبِيرًا عَنِ الْوَاقِعِ الْخَارِجِي. كَانَ ذَلِكَ مَدْخُلًا لِرَبْطِهَا
بِتَفَاعُلَاتِ الْمَجْتَمَعِ وَأَبْنِيَّتِهِ وَنَظْمِهِ وَتَحَوُّلَاتِهِ. بِاعْتِبَارِ هَذَا
الْمَجْتَمَعِ هُوَ الْمُنْتَجَجُ الْفَعْلِيُّ لِلْأَعْمَالِ الْإِبْدَاعِيَّةِ وَالْفَنِيَّةِ.

وَلَقَدْ اسْتَهْمَتْ نَظَرِيَّةُ الْاِنْعِكَاسِ الَّتِي طَوَّرَتْهَا
الْوَاقِعِيَّةُ فِي تَعْزِيزِ هَذَا التَّوْجُّهِ الْاجْتِمَاعِي لِدِرَاسَةِ الْأَدَبِ،
لَكِنْ الْمَشْكَلَةُ الْأُولَى الَّتِي وَاجَهَتْ الدِّرَاسَاتِ الَّتِي تَرْتَبِطُ بَيْنَ
الْأَدَبِ وَالْمَجْتَمَعِ، كَانَتْ تَتَمَثَّلُ فِي فَرَضِيَّةٍ مُؤَدَّاهَا أَنَّهُ كُلَّمَا
ازْدَهَرَ الْمَجْتَمَعُ فِي نَظْمِهِ السِّيَاسِيَّةِ وَالْاِقْتِصَادِيَّةِ وَفِي ثَقَافَتِهِ
وِإِنْتِاجِهِ الْحَضَارِيِّ، نَشَبَ نَوْعٌ مِنَ التَّوَقُّعِ، بِأَنَّ هَذَا لَا يَدُ أَنْ
يَصْحَبَهُ - أَوْ مِنْ الطَّبِيعِيِّ أَنْ يَصْحَبَهُ - ازْدَهَارُ أَدَبِيٍّ.
غَيْرَ أَنَّ مَرَاجِعَةَ تَارِيخِ الْأَدَابِ وَالْمَجْتَمَعَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ أَثْبَتَتْ
أَنَّ هَذَا التَّلَازِمَ لَيْسَ صَحِيحًا. فَكَثِيرٌ مِنَ الْفَتَرَاتِ التَّارِيخِيَّةِ
الَّتِي كَانَتْ تَعَانِي فِيهَا الْمَجْتَمَعَاتُ مِنْ تَفْكَكٍ سِيَاسِيٍّ،
وَتَدَهُّورٍ اِقْتِصَادِيٍّ، وَتَرَدٍّ اجْتِمَاعِيٍّ شَهِدَتْ ازْدَهَارًا وَتَوَهُّجًا
أَدَبِيًّا وَفَنِيًّا. وَلَعَلَّ ذَلِكَ يَتَضَخُّ إِذَا ضَرَبْنَا مِثْلًا مِنْ تَارِيخِنَا
الْعَرَبِيِّ. فَالْعَصْرُ الْعَبَّاسِيُّ الثَّانِي الَّذِي كَانَ نُمُودَجًا لِنَفْكَكِ

الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب إلى الأعاجم، ونشوء الدويلات وتفسخ المجتمع وتحلل كثير من ظواهره كل تلك الظواهر السلبية هي التي اقترنت - على وجه التحديد - بنشوء كوكبة من كبار شعراء العربية، وهم الذين يمثلون ذروة الإبداع الشعري في الثقافة العربية.

إذن كيف يمكننا أن نقيم الربط بين تدهور المستويات الاجتماعية الاقتصادية والثقافية من ناحية وازدهار مستوى الإبداع الأدبي من ناحية أخرى؟ كيف يتم تفسير ذلك؟

لقد قدم الماركسيون ابتداء من ماركس نفسه تصورا لتفادي ذلك، يطلق عليه تصور العصور الطويلة، ويرى هذا التصور أن العلاقة بين الأبنية والاجتماعية من ناحية والأبنية الثقافية والإبداعية ليست علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تسفر عن نتائجها بإيقاع بطيء، بمعنى أنه يمكن أن يكون هناك مظاهر للقوة في المجالات المختلفة، ويكون الأدب في موقف ضعيف، لأنه لم يستوعب بعد هذه المظاهر، وعندما يبدأ في استيعابها وتمثلها، وتفاعله الداخلي للابتكار والإبداع نتيجة لها، يمكن أن تكون الدواعي التي أدت إلى هذا الازدهار قد زالت، فيبرز الازدهار على وجه الحياة في الفترة التي تكون أسبابه فيها قد اختفت، لأن العلاقة تقتضي فترات تخمر، وفترات تأثير بعيدة المدى وبطيئة الإيقاع.

لكننا لو نظرنا إلى التاريخ في جملته، نجد أن التوازي بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة، وليس على مستوى المنحنىات القصيرة جزئياً، أى إنه فى المثال الذى ضربناه، يمكن ان نقول ان هناك عصر ازدهار عربى، تمثل فى نشأة إمبراطورية عربية إسلامية كبرى فى امتلاكها لأدوات القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية على فترات متفاوتة، وأن هذه الإمبراطورية العربية الكبرى، لم تلبث أن تمخضت عنها ثقافة عربية ناضجة ومزدهرة فى مجملها. هذا ما يطلق عليها "قانون العصور الطويلة" الذى يرفض قياس الأدب فى علاقته بالمجتمع فى فترات زمنية وجيزة، وإنما يحاول أن يمد هذا القياس على فترات زمنية طويلة، وبهذا أمكن تفسير ظواهر ارتباط الأدب بالمجتمع، ارتباطاً زمنياً طردياً، وليس عكسياً، بالرغم مما وجه إليه من انتقادات قبل ذلك.

كانت الماركسية والواقعية الغربية تعمل جنباً إلى جنب فى تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعى. وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات متعددة. كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه "علم اجتماع الأدب" أو سوسيولوجيا الأدب، وقد تأثر هذا العلم فى نشأته بالتطورات التى

حدثت في نظرية الأدب من جانب. وما حدث في مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر، وتبلور في منتصف القرن في تيارين متوازيين ومتباعدين في الآن ذاته:

التيار الأول:

يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي أمبيريقى، يستفيد من التقنيات التحليلية التي انتظمت في مناهج الدراسات الاجتماعية مثل الإحصائيات والبيانات، وتحليل المعلومات، وتفسير الظواهر انطلاقاً من قاعدة معلومات محددة، بينها الدارس طبقاً لمناهج دقيقة ويستخلص منها النتائج التي تسفر عنها.

هذا التيار الأمبيريقى التجريبي في دراسة اجتماعية الأدب، يرى الأدب باعتباره جزءاً مكوناً من الحركة الثقافية مثله مثل بقية مظاهر الحياة الثقافية، ويرى أن تحليل الأدب من هذا المنظور، يقتضى تجميع أكبر قدر - من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعد إلى دراسة الرواية، فإننا ندرس الإنتاج الروائي في فترة محددة، ونضع البيانات الإحصائية الشاملة له، نجد أن الإنتاج الروائي جزء من الإنتاج السردي الذي يتمثل في القصة والقصة القصيرة والرواية، فنأخذ في التوصيف الكمي لهذا الإنتاج: عدد القصص والروايات التي أنتجت في هذه البيئة، عدد الطباعات التي صدرت منها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء الذين تداولوها، الاستجابات

المتعددة، درجة الانتشار، وما تعرضت له من عوائق، وما أثارته من ردود فعل، مستخدمين فى ذلك أكبر قدر من البيانات الإحصائية الأمبيريقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع وغير ذلك، كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية، هى التى تكشف عن حركة الأدب فى المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصه، وردود الفعل الناجمة عنه.

تزرع هذه المدرسة فى دراسات سوسيولوجيا الأدب نقاد غربيون، من أهمهم فى المدرسة الفرنسية "سكاربيه" وله كتاب فى علم اجتماع الأدب، وهو يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية ترتبط فى آلياتها وفى قواعدها بقوانين السوق ويمكن عن هذا الطريق دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم فى الدرجة الأولى .

أهم ما يؤخذ على هذه المدرسة، أنها تغفل الطابع النوعى للأعمال الأدبية، تستوى عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة، مع تلك الرواية التى انتشرت لأنها تعتمد إلى الإثارة أو غير ذلك من الأشياء التى تؤدى إلى الانتشار، فى منظور هذا الاتجاه تستوى الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخالدة، لأن الأساس الذى يحكم هذه الدراسات فى الدرجة الأولى يعتبر أساسا كميا، لا علاقة له بالكيف، فهو يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر

اجتماعية، وبما أنها ظواهر اجتماعية، فاللغة التي تسعف في هذه الدراسة هي لغة الأرقام، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسخ، وعدد الطبعات، مجموع القراء، وإذا كانت قد ترجمت إلى لغات أخرى، أو تحولت الرواية مثلاً إلى فيلم سينمائي أو التواصلية، وتغير في الأعداد الكمية للمتلقين .

ويمكن أن نستخلص من هذا المنظور بعض المؤشرات النوعية إذا أردنا. ولكن هذا المنظور لا يملك إمكانية الحكم بالقيمة على الأعمال الأدبية، فهو لا شأن له بالقيمة أو الكيف، وبالتالي لا يملك رؤية جمالية للأعمال الإبداعية.

ولكن هذا المنظور ما لبث أن تطور وارتبط بمجالات يمكن أن تتصل بشكل ما بالجانب الجمالي والنوعي للأعمال الإبداعية. وسنضرب لذلك مثلاً بدراسة تطبيقية، لأن الدراسات التطبيقية هي التي يمكن أن تكشف عن القيمة الفعلية للمناهج . والآثار المترتبة عليها، وهذه الدراسة التطبيقية أجريت في الثقافة العربية وقد أجرتها منذ أونة باحثة سويدية وهي "مارينا ستاغ" وقد ترجمت إلى اللغة العربية في كتاب بعنوان "حدود حرية التعبير"، هذه الدراسة توظف التقنيات التجريبية والإحصائية والتحليلية، ولكن بطريقة تختلف عن التوظيف السابق للمدرسة التجريبية في علم اجتماع الأدب، وذلك لأنها تختار ظاهرة محددة، وهي ظاهرة سقف الحرية التي

يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات، أي في ثلاثة عقود، منذ الخمسينيات وحتى بداية الثمانينيات، وهي تتخذ منظورها من منطلقات منهجية، حيث ترى أن الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطا بحركة المجتمع، وأن هذا الإبداع - غالبا - ما يصطدم بعوائق تتمثل في الممنوعات والمحرمات الاجتماعية، نتيجة للمنظومة القيمية السائدة، وهي الممنوعات الثلاثة التقليدية.

١ - الممنوعات السياسية.

٢ - الممنوعات الدينية.

٣ - الممنوعات الأخلاقية.

ترى الكاتبة - وهذا هو المنطق الثاني المنهجي للدراسة - أن الحرية قرينة الإبداع، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر لتدخل المجتمع في تكييف الإنتاج الأدبي، لا عند ممارسة هذا المجتمع للحظر فحسب، ولكن حتى قبل أن يمارس هذا الحظر لدى الكاتب ذاته، بمعنى أن الكاتب الذي يعرف بحكم خبرته الاجتماعية أن أعماله تمنع إذا اتسمت ببعض الجرأة، فإنه يمارس على نفسه نوعا من الرقابة الداخلية، فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكتاب ذواتهم. لذلك فإن مؤشرات المصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هي التي يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموع بها

فى المجتمع، ودرجة حرية التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية، فهى ليست مؤشرا كميا فحسب، ولكنها مؤشر نوعى يمكن قياسه.

لقد عمدت الباحثة إلى تحديد حالات الكتاب المصريين، الذين تعرضت أعمالهم الإبداعية فى مجال القصة القصيرة للحظر كلياً أو جزئياً بمنع النشر أو الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصياً للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال، أو اضطروا إلى التحايل على هذا الحظر بنشر أعمالهم والهجرة بها خارج حدود السلطة، فدرست تلك الحالات التى هاجر فيها الكتاب بأعمالهم لينشروها فى أماكن أخرى تخلصاً من الرقابة المفروضة عليهم.

هنا نجد أن تطبيق "مارينا ستاغ" للمنهج الأمبيريقى فى سوسيولوجيا الأدب أدى إلى ربط التطور الحضارى لمجتمع من المجتمعات بالتطور الإبداعى لكتابه، وأن قياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع فى نشر أعمالهم التى تخالف منظومة القيم المستقرة فى المجتمع والنسبى نزع السلطات المتعددة فى المجتمع أنها داعية لهذه المنظومة، والحريصة على عدم المساس بها، وهى فى حقيقة الأمر كما تكشف الدراسة تترعى مصلحتها ومصلحة المؤسسات التى تنتمى إليها.

من هذا المنظور نرى أن الدراسة السوسولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقاً مرتبطاً بجوهر الأدب وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدراسات الكمية التي لا تستطيع تقييم الظواهر طبقاً لخواصها النوعية.

صحيح أن النماذج التي أتاحت للباحثة أن تدرسها، والتي تعرضت للقمع والمصادرة والنشر في الخارج، أو تعرض أصحابها للسجن والمساءلة ليست بالضرورة هي أفضل النماذج التي أبدعت في المجتمع المصري في تلك الحقبة التاريخية المحددة وليس التعرض للمنع أو القمع مقياساً للجودة، ولكنه أحد المقاييس، هذا ومن جانب آخر فإن هناك أعمالاً أخرى لا تقل عن تلك الأعمال التي صودرت جرأة وشجاعة وطموحاً إلى تحريك منظومات القيم، ولكنها تؤدي ذلك بطريقة نوعية بالغة المكر والدهاء عندما تعتمد إلى الرمز والمجاز وغير ذلك من التقنيات الفنية، دون أن تتيح لغباء القائمين على الرقابة، والمدافعين عن السلطة أن يدركوا خطورتها أو أهميتها خاصة إذا لم يعرف أصحابها بنشاط مباشر يستثير هذه السلطات.

إن الأديب الكبير عندما يمارس عمله الثقافي في حدود إبداعاته، ويحول خطابه الثوري من مستواه المباشر في الخطابات غير الأدبية، إلى مستواه الإبداعي الذي يستخدم تقنيات فنية عالية الإتقان، يستطيع أن ينجو من

المؤاخذه المباشرة لهذه السلطات، ويكون خطابه أكثر قدرة وفاعلية فى خلخلة منظومة القيم وتحريك المجتمع فى الاتجاه الذى يتخيره.

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسيولوجيا الأدب التجريبية لها أهمية بالغة فى الكشف عن علاقة الإنتاج الثقافى بالمستويات المتعددة الفاعلية فى بنية المجتمع من سياسية، واقتصادية، واجتماعية.

أما النقد الذى يوجه لهذا الاتجاه، بالإضافة إلى أنه غير قادر على كشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية، أنه يكتفى برصد الظواهر ولا يتعمق فى إمكانية تفسيرها، وربطها ربطاً عميقاً، بل ويقيم التوازى بين ظواهر غير متجانسة أصلاً، لأن الأدب إنتاج تخيلى وإبداعى يغاير نوعياً طبيعة الحياة الخارجية بكل ما يعتمل فيها من عوامل متعددة. فإقامة التناظر بين مستويات غير متجانسة يعتبر نقطة ضعف جوهرية تعيب الدراسة السوسيولوجية للأدب الأمبريقية أو التجريبية، الأمر الذى يجعل نتائج عملها فى نهاية المطاف مجرد إضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التى تخدم علماء الاجتماع ودارسيه أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه، فالمقياس الذى اتخذته هذا الاتجاه مطعون فيه من الوجهة النقدية، لأن النقد فى جوهره لا بد أن يمسك بتلك العناصر التى تقود إلى التمييز النوعى، ومع أنه وخاصة النقد الحديث يزعم دائماً التخلص من

أحكام القيمة إلا أنه عندما يفقد صلاحيته وإمكانيته لتمييز بين المستويات المختلفة في الأعمال الإبداعية يصبح معيباً في جوهره.

من هنا وبالتوازي مع الاتجاه السابق وربما قبله بفترات تاريخية، بدأت تنشأ مدرسة أخرى في سوسيولوجيا الأدب، وهي التي يطلق عليها المدرسة الجدلية وهي أكثر خضوعاً للمفاهيم الفلسفية منها للمفاهيم الاجتماعية.

التيار الثاني:

ويطلق عليه المدرسة الجدلية وهي تعود إلى هيجل نفسه ورأيه الذي بلوره فيما بعد ماركس في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية.

المنظر الأساسي لهذا الاتجاه هو "جورج لوكاش فيلسوف الواقعية الأكبر في النصف الأول من القرن العشرين، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاساً وتمثيلاً للحياة، وقدم بعض الدراسات الأخرى التي تعد إسهاماً مبكراً في نوع آخر من الدراسات السوسيولوجية للأدب. وهو الذي يسمى (سوسيولوجيا الأجناس الأدبية) وهي التي تربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة

الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات، فكانت كتاباته عن طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية، وصعود البورجوازية الغربية.

ظلت أفكار لوكاش تتصف بطابعها الفلسفى والميتافزيقى، لأنها تنبثق من تصور أساسى ، مفهومه أن دراسة الظواهر الأدبية لا بد وأن تكون دراسة شاملة، لا تقف عند الجزئيات، وإنما تدرس الظاهرة فى كليتها وشمولها. الأدب - إذن - يصبح من المنظومة الثقافية، ويصبح ارتباطه بها عضوية، والمنظومة الثقافية هى التعبير الفكرى والفلسفى عن حركة المجتمع ذاته.

جاء بعد لوكاش أكبر منظر لهذا التيار من سوسيولوجيا الأدب، وهو "لوسيان جولدمان". ينطلق جولدمان من مبادئ لوكاش ويطورها، ويصطنع جملة من المصطلحات الجديدة، والتقنيات الإجرائية التحليلية المبتكرة التى جعلت الاتجاه الذى تبناه يطلق عليه (علم اجتماع الإبداع الأدبى)، وهو يهتم فى الدرجة الأولى بالجانب الكيفى، وليس الجانب الكمى الذى كانت تهتم به مدرسة سكاربيه.

ينطلق جولدمان من مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابهة التى يمكن نوجزها فى النقاط التالية:

أولا - يرى جولدمان أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، وإنما تعبر عن الوعى الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب وإن كان فردا،

لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة، ورؤية الجماعة التي ينتمي إليها، هذه هي النقطة الأولى في نظرية جولدمان، فالأدب ليس إنتاجا فرديا، ولا نعامله باعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية، لأن وجهة النظر هذه تتجسد فيها عمليات الوعي الجماعي والضمير الجماعي، وأكثر من ذلك، كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق، كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى، كأننا هنا نميز بين مستويات الأدباء على اعتبار قدراتهم في تمثيل الضمير الجماعي، فهناك أدباء يمتلكون وعياً مزيفاً، فيعبرون عن منظورات شخصية، وغالباً ما يسقط إنتاجهم في الإهمال والنسيان، لأن القارئ لا يجد فيه ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء. وهناك أدباء آخرون يمتلكون القدرة على التمثيل الصحيح للوعي الصادق والحقيقي والممكن، لأن هناك درجات من الوعي، الحقيقي المنجز بالفعل، والوعي الممكن المستشرف للمستقبل والمكتشف لآفاقه.

ثانياً - إن الأعمال الأدبية ذاتها تتميز بأبنية دلالية كلية، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر، وهو ما يفهم من العمل في إجماله، ويمكن أن نجد تناظراً بين بنية الوعي الجماعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى، كأنهما حلقتان يمكن لهما الالتحام، بمعنى أننا في قراءتنا للأعمال الأدبية، فإننا ننحو إلى إقامة بنية دلالية كلية، نتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي، وعندما ننتهي من القراءة، تتكون لنا

صورة عن بنيته الدلالية الكلية، وهذه الصورة هي المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

إن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية، والوعي الجماعي الطبقي، هي أهم الحلقات عند جولدمان والتي يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم)، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب، لكن الإنتاج الكلي للأديب، ولعصر معين، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية.

انطلاقاً من هذا المنظور في علم اجتماع الإبداع الأدبي، أسس جولدمان منهجه في سوسيولوجيا الأدب، والذي يطلق عليه المنهج التوليدي كما نسميه في المشرق والمنهج التكويني في المغرب العربي. أجرى "جولدمان" عدداً من الدراسات التي ترتبط - أيضاً - بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل لوكاش من قبله، وقد أصدر كتابه الشهير "من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية"، درس فيه نشأة الرواية الغربية، وكيفية تحولاتها المختلفة في مراحلها المتعددة تعبيراً عن رؤية البورجوازية الغربية للعالم.

الإضافة الحقيقية لهذا المنهج هي أنه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية، بل اعتمد على

وجه التحديد عن هذا الجانب القيمي الكيفي، لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الإبداعية، والوعي الجماعي، عندما جعل مستوى الأديب يتمثل في قدرته على صياغة رؤية للعالم، هي التي تعبر عن الوعي الجماعي المتحقق والممكن في الآن ذاته، وعندئذ لا يمكن أن يستوى عمل روائي عظيم بعمل بوليسي مثلا، لأن الرؤية الفقيرة والمحدودة والآلية لهذا العمل البوليسي، تجعله مجرد أداة للتسلية والإثارة، ولكنه لا يمكن أن يحمل رؤية للعالم بكل ما يملكه هذا المصطلح من خصوبة وتعدد وتشابك. لكن تظل الإشكالية الأساسية لدى هذا المنهج متمثلة في أنه يقيم تناظرا بين ظواهر غير متجانسة، الحياة الاجتماعية الخارجية من ناحية، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية، مازالت الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة. وهذه تعتبر أكبر نقطة ضعف في التيارين السابقين من سوسولوجيا الأدب والتيار الكمي عند سكاربيه، والتيار الكيفي عند لوسيان جولدمان ولوكاش. صحيح أن منهج جولدمان حاول إقامة التجانس وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة، ولكنها مازالت قائمة.

نشير أيضا إلى بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية التي استخدمت منهج التوليدية في تحليل ظواهر الأدب العربي، وهي دراسة شيقة وطريفة قام بها على وجه التحديد عالم اجتماع عربي وليس ناقدًا أدبيًا وهو التونسي الطاهر لبيب رئيس جمعية علماء الاجتماع

العرب، وقد درس الطاهر لبيب رسالته للدكتوراه في أوروبا على يد جولدمان وكان أستاذه المشرف، درس ظاهرة في غاية الطرافة. وهي ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي. درسها من ناحية تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية وهم الشعراء العذريون، حاول أن يقيم علاقة بين ظاهرة متميزة في تاريخ الشعر العربي في الفترة الأموية من ناحية، وطبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء من ناحية أخرى، ومدى نجاحهم في تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعي. وهناك دراسة أخرى لشاعر وناقد مغربي وهو محمد بنيس، حاول فيها أن يربط بين الإبداع الشعري العربي المعاصر والظواهر السوسولوجية في المغرب العربي على وجه التحديد. وهي دراسة تتميز بالتماسك المنهجي. وهناك دراسات أخرى تطبيقية كثيرة قدمها بعض النقاد على الأدب العربي، استخدم فيها مبادئ البنيوية التوليدية، وكانت هذه محاولة لالتقاط العلاقة الدقيقة والحساسة ما بين الأعمال الإبداعية، والتيار الاجتماعي ومدى قدرتها على بلورة رؤية العالم. ولكن يظل مصطلح رؤية العالم في نهاية الأمر من أهم المصطلحات التي تعين الناقد على إجراء هذه المقاربة من منظور سوسولوجي أدبي.

إن التطور الذي حدث في المناهج النقدية الحديثة في العقود الأخيرة منذ السبعينيات قد أسفر عن تولد تيار

جديد فى سوسىولوجيا الأدب يَختلف عن التّيار الكمى والتّيار الكيفى السابقين، هذا التّطور أفاد من معطيات علم جديد نشأ فى العقود الأخيرة وهو "علم النص" وهذا التّيار الجديد يطلق عليه علم الاجتماع النصى، الذى يفيد من معطيات علمى النص والسوسىولوجيا على وجه التحديد. لكى يجعل المقاربة السوسىولوجية أكثر ارتباطا بالوسيط الحقيقى الفعلى بين الأدب والحياة، هذا الوسيط الفعلى هو اللغة، لأن اللغة هى مادة الأدب، ومادة التّواصل فى الحياة، فاللغة - إذن - من منظور علم اجتماع النص الأدبى هى المرشحة لأن تكون الجسر الحقيقى الذى يمعن الحليل النقدى فيه، فيستطيع أن يربط بين الأدب من ناحية والحياة من ناحية أخرى عبر منطقة متجانسة. فاتخاذ اللغة منطقة للبحث النقدى فى علم اجتماع النص الأدبى هو الوسيلة لتفادى الهوة النوعية بين الظواهر المختلفة.

الخطاب الأدبى - إذن - شديد التّجانس والقرب من خطاب الحياة العامة، ويمكن لتحليل العلاقة بينهما أن يكون هذا المدخل الملائم الذى يجمع الظاهرتين، ويتفادى الطابع المفاهيمى الفلسفى للمناهج والتّيارات السابقة فى سوسىولوجيا الأدب، لأن هذه المناهج السابقة كانت تقتصر فى دراسة الأدب على المفاهيم والأفكار المنبثقة عنها، حتّى أن مصطلح رؤية العالم فى نهاية الأمر هو تصور فلسفى وذهنى وفكرى، ولكنه ليس تصورا تعبيريا أو لغويا، وليس مرتبطا بجذور الظاهرة الأدبية ذاتها.

علم اجتماع النص الأدبي، له إرهاصات كثيرة
وتاريخ عريض هو الذى يمثل الحلقة الأخيرة فى
سوسيولوجيا الأدب التى أفادت من تطور المناهج النقدية
المحدثة، البنيوية، والسيميولوجية والنصية، لكى تعثر
على الواسطة الملائمة التى يمكن عن طريقها الدراسة
العلمية الخصبة والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع، الذى
يمثل هذا التيار ناقد يسمى "بيير زيمّا"، وله كتاب بعنوان
"النقد الاجتماعى"، استطاع من خلاله أن يبلور الاتجاهات
التى سبقته، ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التى
وجهت إليها، ويقترح تصورا أكثر نضجا وتطورا فى
سوسيولوجيا الأدب.

مراجع النقد الاجتماعي

- ١- التحليل الاجتماعي للأدب: تأليف سيد ياسين - دار المعارف.
- ٢- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: د. صلاح فضل - دار المعارف.
- ٣- البنيوية التكوينية : لوسيان جولدمان: - مترجم.
- ٤- النقد الاجتماعي: بيير زيمّا - ترجمة عائدة لطفى.

الفصل الثالث

المنهج النفسى الانثربولوجى

إن اعتبار المنهج النفسى والانثربولوجى من قبيل منظومة المناهج التاريخية، إنما يتم بشكل تقريبي - لأننا كما سنرى فيما بعد سنتبين أنهما امتدا بظلهما، وتجاوزا منطقة البحث التاريخى إلى منطقة البنيوية وما بعدها، فامتزجا بها وأصبحا جزءا مكونا من تجلياتها المتعددة. وللمنهج النفسى فى النقد الأدبى جذور بعيدة يمكن أن نشير إليها باقتضاب، لكنها تتمثل فى تلك المراحل التى لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجى، دائما كانت تتبثق باعتبارها ملاحظات ترد فى بعض ظواهر الإبداع، وتفسر قدرا من وظائفه فى ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية، يمكننا - مثلا - أن نجد فى نظريات "أفلاطون" عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة، بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بحث فلسفة الأدب، ووظائفه، كما يمكننا

أن نلاحظ أن "نظرية التطهير" ذاتها عند "أرسطو" إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية. وإذا استعرضنا بعض اللوحات العميقة، والنفاذة التي نعثر عليها في طوايا النقد العربي القديم سنجد أن كثيرا منها ردد مقولات متشابهة عن علاقات الشعر بنفس المبدع، وتعبيره عنها، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التي يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب، وبين بواعثها وأهدافها، ووظائفها النفسية لدى المبدع، ولدى المتلقي من جانب آخر... كل ذلك يمكننا أن نعثر على بلورة منظمة، واضحة له في كتاب رائد من رواد النقد العربي الحديث وهو الأستاذ "محمد خلف الله أحمد" الذي نشره بعنوان "من الوجهة النفسية في بحث الأدب ونقده".

برغم ذلك، فالمنهج النفسي بدأ بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات "فرويد" في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس، استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن، كتجليات للظواهر النفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل "فرويد" من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس لمنهج نفسي بقدر ما تعتبر إرhasا وتوطئة له، لكن المنهج ذاته يبدأ مع تكون علم النفس، أو علم التحليل النفسي عند "سجيموند فرويد".

كانت النقطة التي انطلق منها "فرويد" في هذا الصدد تتمثل في تمييزه بين الشعور واللاشعور، بين الوعي واللاوعي، بين مستويات الحياة الباطنية، واعتبار اللاوعي أو اللاشعور هو المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية الإنسانية، واعتباره متضمنا للعوامل الفعالة في السلوك. وفي الإبداع وفي الإنتاج.

وكان اهتمامه منصبا - في الدرجة الأولى - على تفسير الأحلام اعتبارها النافذة التي يطل منها اللاشعور، وباعتبارها الطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها، وتلتف حول قوانين الكبت والمنع الاجتماعيين. وكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغريا لاعتبار الفن مظهرا آخر من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية.

اعتبر "فرويد" الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعي الفردي، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات، وصراعاتها الداخلية. وذلك عندما حدد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، في مقدمتها: التكثيف ... والإزاحة ... والرمز، بمعنى أن الحلم يعتمد إلى الظواهر المبسطة فيوجزها بإسقاط تفاصيلها الكثيرة، ويكتفها بطريقة بالغة، ثم يقوم بنقلها من مجال حسي إلى مجال حسي آخر، ويستخدم في ذلك رموزا متعددة، وسرعان ما أدرك "فرويد" وتلاميذه أن هذه القوانين ذاتها المتمثلة في التكثيف والإزاحة والرمز، هي التي تحكم أيضا طبيعة الأعمال الفنية

والأدبية على وجه الخصوص.

لجأ "فرويد" - كما هو معروف - إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسى، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية - مثلا - بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة "أوديب"، وعقد "ألكترا"... وغيرها، كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية، وبعض الرموز الأخرى للتدليل على نظرياته فى التحليل النفسى، وفى العلاقة بين الشعور واللاشعور وفى القوانين التى تحكم هذه العلاقة وهى قوانين التداعى وغيرها. كان "فرويد" يعمل فى منطقة التحليل النفسى، ويهتم فى الدرجة الأولى بالظواهر المرضية مثل العصاب... وانقسام الشخصية وغيرها، وكان ربط الإبداع الأدبى بمثل هذه الظواهر المرضية إيذانا باعتبار المبدع إحدى حالات الشذوذ التى يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن الحالات السوية الأخرى، ولم يكن ذلك يقلق منهج "فرويد" ولا تلاميذه فى التحليل، لأن نقطة ارتكازهم، وبؤرة اهتمامهم تتمثل فى الدرجة الأولى فى الكشف عن القوانين الخفية والمضمرة التى تعمل بها الذات الإنسانية... الكشف عن طبقات الشخصية - الكشف عن حالاتها المختلفة وتجلياتها والتوسل بكل ذلك لعلاج ما يصيبها من أمراض أو حالات شاذة.

سنجد أننا لو عدنا للنموذج التوصيلي الذى يفهم العملية الأدبية باعتبارها مجموعة علاقات متشابهة بين ثلاث أطراف، المرسل... والمرسل... إليه والرسالة يمكننا أن نعتبر أن التحليل النفسى للأدب انطلق ابتداء من العناية بالمرسل أى المبدع الأديب ذاته، والربط بين إنتاجه من ناحية ، وبين تاريحه الشخصى من ناحية أخرى، هذا التاريخ الشخصى الذى يتمثل فى مجموعة الخبرات المتراكمة لديه منذ سن الطفولة الباكر، وكما هو معروف فى مناهج التحليل النفسى فإن أشد الفترات حسما فى توجيه سلوك الإنسان فى المستقبل طيلة عمره هى سنوات الطفولة... السنوات الأولى فى حياته، حيث تتكون استجاباته، ومشاعره، وتوتراته، وتتكون طريقة نظرية للأشياء، واستراتيجيه مواقفه فى الحياة، ويتكون ما هو أعمق من ذلك تجذرا فى داخله، واستراتيجيه مواقفه فى الحياة، ويتكون ما هو أعمق من ذلك تجذرا فى داخله، وهو تلك المناطق الحساسة التى تظل تحكم فيما بعد منظومة رموزه واستجاباته العاطفية والوجدانية ، فإذا ما عانى شيئا من الحرمان فى هذه الطفولة الباكرة، أو لقي بعض التجارب القاسية كانت هى المشكلة لأهم ملامح طريقته فى السلوك وفى التصور وفى بناء الرموز، فإذا ما كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعا أو شاعرا أصبح محكوما بجملة تجاربه الطفولية تلك، وأصبحت هى التى تمثل الجذر الأساسى لإبداعه والمرجعية الأدبية... يرتبط

بالنظر إلى العلاقة بين العالم الباطني وإلى الإبداع الأدبي، يرتبط بذلك تيار آخر يتجلى في الدراسات النفسية، يجعل التفوق في الإبداع نظيرا لنوع من العبقرية ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون. فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي للحياة النفسية... هناك عدد كبير من الدراسات تقرر بين العبقرية والجنون وترى أن الإبداع الأدبي في جوهره إنما هو مظهر من مظاهر وصول التوتر في نفس المبدع إلى ذروته، وعدم قدرته على التكيف مع الجماعة بعد ذلك مما يتجلى في الخلق الفني والأدبي... دراسات العبقرية والجنون تسهم في هذا الربط العميق والخطر بين حالات الشذوذ الإبداعي من ناحية، وسلوك المجانين من ناحية ثانية... لكنها أسهمت إلى حد كبير في نشأة فرع من فروع الدراسات النفسية والأدبية هو الذي يسمى "علم نفس الإبداع". وعلم نفس الإبداع لا يعتمد على الفروض النظرية البحتة، ولا ينطلق من مقولات تصورية خالصة، وإنما يحاول دائما أن يضع هذه الفروض موضع الاختبار والتجربة، وذلك عن طريق دراسة حالات الإبداع الخاصة المرتبطة بالأجناس الأدبية المحددة مثل أن تكون مرتبطة بالشعراء، أو مرتبطة بالرواية أو القصة، أو مرتبطة بالمسرح دراسة "أيكلينيكية" ميدانية، هذه الدراسة الميدانية تتمثل في اعتبار المبدعين حالات يتم إخضاعها للتحليل عن طريق مجموعة من الاختبارات، والأسئلة المصممة بطريقة

منهجية وعلمية واستخلاص النتائج الخاصة عنها، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل أيضا، لأن هذه المسودات تكشف عن حالات الاختيار والتصويب وأسبابها العميقة، وعن كيفية نشوء مسار التعبير لدى المبدع والتعديلات التي يدخلها عليه، ونوع هذه التعديلات في الاستجابة للفكرة العميقة لديه. أو التعبير الأوضح عما يريد التعبير عنه من عواطف وحساسيات. أو في البلورة المتميزة لعدد من رموزه وكلماته الأخيرة المفضلة... بمعنى أن تحليل هذه المسودات يضع آمال المحلل النفسي مادة أولية يستطيع أن يدرس عبرها كيفية تفاعل الذات مع اللغة، وعمليات التصويب وأسبابها العميقة ونتائجها في إشباع النموذج الذي يريد المبدع أن ينشئته، لأن المنظور النفسي يفترض أن عملية الإبداع ذاتها إنما هي إشباع لحاجة نفسية عميقة، وأن التعديلات التي تطرأ على النصوص الأدبية إنما تمضي في سبيل الاقتراب من نموذج هذا الإشباع.

لدينا في الثقافة العربية مدرسة نشأت منذ منتصف القرن، وأصبح لها إنجازها المتفرد في مجال علم نفس الإبداع. أسسها عالم جليل هو "د. مصطفى سوييف" الذي يعتبر كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه

فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية، كتب "د. شاعر عبد الحميد" "الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة"، وكتبت "د. سامية الملة" "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح"، وتكونت في الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع. المشكلة الجوهرية التي تواجهنا عند النظر إلى هذا الإنتاج، تتمثل في شقين.

الشق الأول:

إن بؤرة الاهتمام في هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الإنسانية، وإن الإبداع والأدب يوصفان كأمتلة ونماذج للكشف عن هذه الحقائق. بمعنى أنه كما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر - مثلاً - كشواهد على قواعدهم النحوية، فإن علماء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشكال الأدب كشواهد على مبادئهم، قواعدهم النفسية، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمي يرتبط بدراسة النفس الإنسانية بتجلياتها المختلفة، ومجرد شاهد على بعض الحالات التي توصف بأنها شاذة... تهيمش الأدب واعتباره مظهراً للشذوذ باستخدام مصطلحات علم النفس يعد النتيجة الأولى لتوظيف هذا المنهج... أما النتيجة الثانية فهي التي تمثل إشكالية أخرى في هذا التيار من الدراسات النفسية للأدب ونقده، تتمثل في أن أدوات

التحليل والإجراءات التي تستخدم المنظور النفسي غالبا ما تتجح في إضاءة قطع متناثرة، وأجزاء يسيرة من النص الأدبي... هي تلك القطع والأجزاء التي تتجلى فيها عمليات الإسقاط، أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطني لشخصية المبدع، مما لا يمثل في جملته إلا نسبة ضئيلة من العمل الأدبي ذاته. فأقصى ما يصل إليه التحليل النفسي هو أن يشرح بعض الاختبارات التصويرية، أو يفسر بعض الإشارات الأدبية، أما أن يلقي بضوئه على جملة النص بأكمله فهذا مالا يحدث في كل الحالات معنى ذلك أن قصارى ما يبلغه المنهج النفسي لتحليل الأعمال الأدبية إنما هو إضاءة بعض المناطق الخاصة في العمل الأدبي تاركاً بقية المناطق - وهي الغالبية - في الظل، لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمى إلى هذا المجال، ولا تفلح معها أدواته.

أما النتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسي تتمثل في عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسي من ناحية، والإبداع ذاته من ناحية أخرى. بمعنى أننا لا نستطيع أن نقول أنه كلما تحقق هذا العامل النفسي أنتج لدينا ذلك المظهر الإبداعي المتمثل في الأعمال الأدبية. إن عدم إمكانية الربط السببي بين الظواهر يجعل حصرها في النطاق النفسي نوعاً من التعسف غير المبرر، بمعنى أن آلافاً من الناس يتعرضون

لحالات التوتر الداخلى الشديد... لحالات الكبت... لحالات العصاب إلخ... لكن عددا قليلا منهم هم الذين يبدعون أعمالا أدبية، الأمر الذى يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطا غير علمى وغير سببى ويجعل شرح الحالات النفسية تفسيراً غير كاف للظواهر الإبداعية وغير مقنع. كذلك نجد أن التحليل النفسى إذا كان ناجحا فى إضاءة بعض الأجزاء، وتفسير كيفية نشأتها، وتولدها، فإنه لا يستطيع بحال أن يمدنا بأدوات تعيننا فى تمثيل قيمتها الموضوعية والجمالية، بمعنى أن تجذر النص فى نفس المبدع لا يكشف عن مستواه الفنى، لأنه يرتبط بسؤال آخر: كيف تولد هذا العمل؟ بغض النظر عن قيمته فى ذاته.

فالتحليلات النفسية يمكن أن تمارس بنجاح على الأعمال الأدبية من الدرجة الثانية والثالثة، ولذلك لا تقدم لنا معياراً - أو لنقل - عناصر صالحة للدخول فى حكم قيمة، حتى ولو كان هذا الحكم منبثقاً من العمل الأدبى ذاته، بمعنى أنها لا تطرح علينا سؤال القيمة الموضوعية، مكتفية بالاستغراق فى سؤال القيمة الذاتية، من هنا سنجد أن القصيدة يمكن أن تكون لها أهمية بالغة جدا فى الكشف عن حياة المبدع، أو منعطف خطير فى تصوراته، لكن ذلك لا يسعفنا بحال فى الكشف عن مستوى القصيدة ذاتها إذا كانت بهذا الاعتبار تستحق البقاء أم لا. هذا ناجم من أن بؤرة التركيز فى الدراسات النفسية لا تتمثل فى النص،

وإنما تتمثل في المرسل وعلاقة النص به، ربما كان بوسع دراسات المتلقى من منظور نفسى أن تعوض قليلا هذا الجانب، لأن النص إذا كان بالغ التأثير لدى عدد أكبر من المتلقين فى ظروف متعددة فلا بد أن له قيمة موضوعية تتجاوز قيمته الذاتية بالنسبة للمبدع هى التى تضمن له القيام بهذه الوظيفة. فنحن إذا ما أعطينا (علاقة النص بالمرسل) - وجعلناها تشمل من الوجهة النفسية أيضا، تأثير النص فى المتلقى فسنجد أن هذا التأثير عندما يتم رصده بطريقة موضوعية فى شرائح متعددة من المتلقين وفى ظروف متفاوتة يمكن أن يكون مؤشرا واضحا على القيمة الموضوعية للنص الأدبى، وعلى مستواه الجمالى فى الدرجة الأولى.

لم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت، وتشتعت، ونشأت إلى جانب تيارات التحليل النفسى عند "فرويد" وتلاميذه اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ أيضا فى اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلى بالإبداع الأدبى... ومن أهم هذه التيارات مدرسة "يونيغ" فى "علم النفس الجماعى". كان "كارل يونغ" تلميذا ورفيقا لفرويد لكنه لم يلبث أن استقل عنه، وأسس مفاهيمه عن "الاشعور الجماعى"، متجاوزا بذلك الطابع الفردى الذى اقتصر عليه دراسات "فرويد".

يرى "يونيغ" أن الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وإنما تمتد لتستوعب

التجربة الإنسانية للجماعة الموعلة في القدم، وإن هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج، والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، هذه النماذج، والأنماط العليا تدخل في تركيب طريقة التخيّل الإنساني، وطريقة التصور، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والفاعلية النفسية للإنسان... كان لاتجاهات "يونج" ونظرياته في الأنماط البشرية، والنماذج العليا أثر كبير في تطوير الدراسات المفسرة للظواهر الأدبية، والمرتبطة بالنقد الأدبي... يمكن أن نعتبر الناقد الكندي الكبير "ثورثروب فراي" من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات "يونج" في علم النفس الجماعي في تحليل الأدب. عرض "فراي" لمبادئ نظريته في كتابه الكبير - الذي ترجم إلى اللغة العربية مؤخراً - "تشرّيح النقد" إمكانية تفسير الأدب العالمي، خاصة في تجلياته في الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة، وهناك دراسات أخرى إضافية إلى ذلك تقدم إمكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة في ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج "يونج" العليا، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التي تحكم الإبداع الفني والأدبي بصفة أساسية، مبدعاً أو غير ذلك ليرتبط بالتصورات الجماعية مما يدخل في مجال الأنثروبولوجيا، وتلك هي نقطة الجمع بين علم النفس والأنثروبولوجيا في تيار واحد لأن المنطلقات كانت في تلك الحالتين إما نظريات التحليل

النفسي عند "فرويد" أو نظريات اللاشعور الجمعي عند
"يونج".

يُضاف إلى ذلك تيار نفسي آخر كانت له أهمية
خاصة في تحليل تجليات الإبداع الأدبي وهو المتمثل في
مدرسة "أدلر" الرمزية، وتلك المدرسة التي تَقرن بين
الأحلام والرموز الأدبية بشكل باهر.

لكن النقلة التي حدثت في منهج النقد المعتمد على
المقولات النفسية بدأت منذ منتصف القرن الماضي ومع
بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد، لأن أحد
المؤسسين للتفكير البنيوي كان "جان بياجية" إذ إنه واحد
من أعلام المفكرين في القرن العشرين الذين اهتموا بعلم
نفس الطفولة، وبكيفية تكون اللغة عند الأطفال وكان من
أهم من قدموا الأساس للبنيوية التوليدية في دراسته عن
علم نفس الأطفال، وكيفية تكون اللغة لديهم.

لكن الذي أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس
والأدب في منهج شديد التماسك كان هو العالم النفسي
الأخر الفرنسي "لاكان" إذ إنه يعتبر المؤسس لعلم النفس
البنيوي، فعلى يديه تطورت مناهج التحليل النفسي للأدب
بشكل جذري... المقولة الرئيسية التي نجدها عند "لاكان"
والتي مكنته من إحداث هذه النقلة النوعية في الدراسات
النفسية تتمثل على وجه التحديد في اعتباره اللاشعور مبنياً
بطريقة لغوية بمعنى أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية
لغوية في صلبها تعتمد على الداعى وعلى غير ذلك من

قوانين اللغة التي أسسها "سوسير" في بداية القرن. وطبقا لذلك إذا كانت بنية اللاوعي بنية لغوية، فإن الأدب يعتبر أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسي مرورا بالتوازي بين بنية الوعي وبنية اللغة هو المدخل الصحيح لمنهج النقد النفسي،... نظرية "لاكان" مركبة ومعقدة وبالغة الخصوبة، ومن أهم من قام بعرضها وكتابتها - إلى جانب كتابات "لاكان" نفسه - عالم عربى مصرى هو "د. مصطفى صفوان" وتعد كتابات "مصطفى صفوان" باللغة الأهمية بالفرنسية، وبعضها مترجم إلى اللغة العربية فى هذا الصدد.

سنجد بعد هذه النقلة أن دراسات علم النفس ذاتها قد تشعبت فى ميادين كثيرة تجريبية، ووظيفية، وأخذت تمتد لتشمل دراسة "الذاكرة" وكيفية عملها، والقوانين التي تحكم قيامها بوظيفتها، وأصبحت هذه الدراسات المرتبطة بوظائف الذاكرة، والمعتمدة على جانب فسيولوجى يتمثل فى بحث كيفية قيام المخ بوظائفه، وعلى جانب معملى يرتبط بالتجارب التي تجرى على عينات مختارة لاختبار كيفية تلقيها وماذا تحتفظ به، والقوانين الفاعلة فى حركة الذاكرة، كل ذلك أخذ يصب فى فرع جديد يسمى "الذكاء الاصطناعى" من فروع علم النفس التجريبى... دراسات "الذكاء الاصطناعى" أصبحت ذات أهمية بالغة عندما تطبق على النصوص الأدبية، لأنها تعتمد على مؤشرات

علمية متنامية ودقيقة تشرح لنا في الدجة الأولى لا كيفية إنشاء الأعمال الأدبية، وإنما كيفية تلقيها، والاستجابة لها وفهمها. هنا تلتزم دائرة الدراسات النفسية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل، ولم تعد تتجلى في بعض الشذرات المتفرقة في النص الأدبي، وإنما أخذت تصب بدورها في المتلقى، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتخيلية والحسية للأعمال الأدبية، ونوع هذه الاستجابة وكيفية فهمه لها، وشروط هذا الفهم، مستويات تلقيها المختلفة، وما يدخل ذلك من عوامل في تحديدها.

أصبحت إذن الدراسات النفسية لا تقتصر على الإبداع، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص، وإنما تشمل أيضا عمليات التلقى والاستجابة، والفهم وبناء المتخيل مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية... سنجد أن المنظور النفسي قد أصبح داخلا بشكل قوى في التحليلات الأدبية، مستخدما لا تلك المناهج التاريخية السابقة على المنظومة البنيوية، وإنما بعض آليات التفكير التي ترتبت على البنيوية، وبعض آليات التأويل التي جاءت بعدها، بحيث أصبح لنا الآن مجموعة من الأدوات المنهجية المرتبطة والمستفيدة من ميادين علم النفس المتعددة، ابتداء من الميدان التحليلي عند "فرويد"، للميدان الجمعي عند "يونج"، للميادين التجريبية الجديدة والاكليينكية التطبيقية على حالات محددة إلى آخر التجليات المرتبطة "بالذكاء الاصطناعي"... أصبح لنا من كل ذلك

جهاز منهجى يستمد مقولاته من فروع علم النفس المختلفة، وبحوثه المتعددة، ليضئ عملية التواصل الأدبية التى تشمل كما قلنا المرسل... والمتلقى... والنص ذاته، وأصبح بوسع الدارس الآن ألا يجعل من التحليل النفسى للأدب مجرد ذيل أو هامش أو شاهد للدراسات النفسية العامة، وإنما يجعلها شيئاً قائماً بذاته يصطنع بؤرته الخاصة به، ويهدف إلى إضاءة بعض الجوانب المرتبطة بالظواهر الأدبية جنباً إلى جنب مع تقنيات أخرى تستمد ماداتها من العلوم المجاورة لعلم النفس فى كشف طبيعة الأدب مثل علوم اللغة، والرمز على وجه التحديد. وكان اقتران المنهج النفسى بالأبنية اللغوية هو الجسر الذى مكن الدراسات النفسية من أن تعبر من منطقة الشذوذ التى كان ينظر بها إلى الأدب والظواهر الجزئية، إلى منطقة تحليل البنية الكلية للعمل الأدبى فى المناهج الحديثة بتوظيف التقنيات المستخدمة فى الدراسات النفسية التجريبية.

المراجع

- ١- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده: أ. محمد خلف الله أحمد.
- ٢- التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل.
- ٣- مجموعة أعمال فرويد الكاملة : مترجمة.
- ٤- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: د. مصطفى سويف.
- ٥- تشريح النقد: نثرروب فراي - ترجمة محي الدين صبحي.

الدراسة

منظومة المناهج التاريخية

الفصل الأول

المنهج البنيوي

ابتداء لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة وإنما كانت له إرهاصات عديدة تخرمت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن في حقل الدراسات اللغوية على وجه التحديد، لأن هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوي، وإن لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية.

كانت أفكار العالم اللغوي السويسري الشهير "دي سوسير" هي المنطلق لهذه التوجهات، لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية.

فى مقدمة هذه الثنائيات، ثنائية اللغة والكلام، إذ
ميز سوسير بين مجموعة القواعد والمبادئ المتصلة بلغة
ما والتى تعمل فى ذهن الجماعة، وتمثل النموذج المرجعى
للغة وبين الممارسات الفعلية التى تبرز فى أداء الأفراد
وحديثهم اليومى والتى يطلق عليها الكلام.

فإن الكلام عمل فردى أى مختلف مشئت يقع فى
الزمن متغير بينما اللغة نموذج جماعى ذهنى لا يبرز
على سطح الحياة وهو الذى يحكم عمليات الكلام ويمثل
مرجعيتة التى يحتكم إليها.

تصور "سوسير" للغة قريب جدا من التصور الذى
يمكن أن نطلق عليه "الأبنية اللغوية" وأن لم يستخدم هذا
المصطلح. أما الثنائية الثانية التى كان لها أهمية كبيرة فى
تحديد توجه الفكر اللغوى البنىوى وهى التى أقامها دى
سوسير للتمييز ما بين محورين:

محور تاريخى تطورى من ناحية يرتكز على
دراسة الظواهر فى مسارها وصيرورتها فى الزمن
وتحولاتها المختلفة، ومحور تزامنى وصفى يعنى بتحليل
نظام الظواهر فى لحظة زمنية معينة بغض النظر عن
تاريخها السابق وتطورها اللاحق وهذان المحوران
سنجدهما يطبقان بعد ذلك فى كثير من الدراسات التى
سميت منذ بداية القرن بالدراسات التاريخية والدراسات
الوصفية.

ومن الثنائيات التي أبرزها "دى سوسير" وكان لها أثرها بعد ذلك في الفكر اللغوي والأدبي والإنسانيات بصفة عامة هي التمييز بين علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي. علم اللغة الخارجي المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية. أما علم اللغة الداخلي فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي.

هناك مدارس أخرى أسهمت إلى جراحة كبيرة في تشكيل الفكر البنيوي من أهمها مدرسة الشكليين الروس التي تبلورت في روسيا في العشرينيات من هذا القرن. وقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الأيديولوجي الذي صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالاته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جدا من مفهوم البنية.

يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضا في دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ولطبيعة النثر، ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته.

لم تكتشف نصوص الشكلانيين الروس إلا بعد فترة بفعل التيار الذي أحدثته المدرسة البنيوية، مما أدى إلى إعادة رد الاعتبار لمبادئ الشكلية الروسية.

هناك شخصية روسية قامت بدور كبير في التنظيم والربط بين الاتجاهات الغربية المختلفة في النصف الأول من القرن العشرين وهي شخصية العالم اللغوي الكبير "رومان جاكوبسون" فقد كان في بدايته من الشكليين ثم انتقل بعد ذلك عضوا في حلقة براغ اللغوية في الثلاثينات ثم انتقل في الأربعينات والخمسينات إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وقد أثر تأثيرا كبيرا في بلورة كثير من الأفكار المرتبطة بالبنوية اللغوية وهو الذي يمكن عن طريقه - إلى درجة كبيرة - أن ندرس تطور المفاهيم البنيوية منذ مراحلها الأولى إلى أن أصبحت متبلورة في الفكر البنيوي اللغوي والأدبي في الستينات، إلى جانب هذا لا بد أن نذكر الإرهابات المنهجية التي كانت قريبة في المجال البنيوي والتي تمت في الجزء الآخر من العالم الغربي في إنجلترا وأمريكا على وجه الخصوص والتي كانت لها عواملها المستقلة عن ذلك ومبادئها المتلاقية مع المبادئ البنيوية في بدايتها الأولى والتي يطلق عليها "مدرسة النقد الجديد"، هذه المدرسة النقدية كانت أيضا قد أسفرت في تجربتها الفكرية والمنهجية عن نتائج مماثلة وموازية لتلك النتائج التي تمخضت عنها المدارس التي أشرنا إليها في الفكر اللغوي والأدبي في العالم "أوروبا الشرقية"

والنقد الجديد يركز بالدرجة الأولى - أيضا - على المفاهيم اللغوية ابتداء من المفاهيم الوظيفية التي انتشرت لدى اللغويين الغربيين إلى نفس المفاهيم التي

ستسفر بعد ذلك عند الالتقاء فى تيار البنيوية العريض،
وتلتقى أيضا مع تلك الاتجاهات فى دفع الحركة المنهجية
فى الأدب ونقده إلى أن تتمركز وتستقطب فى دراسة
النص الأدبى فى حد ذاته بغض النظر عن العوامل
الأخرى الخارجية المحيطة به التى تجعله يذوب فى
محيطه النفسى أو محيطه الاجتماعى الخارجى.

النقد الجديد رفع مجموعة من الشعارات التى
كانت توازى تلك النتائج المنهجية التى توصلت إليها
المدارس السابقة، وأخذ كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدى
العالمى بصفة عامة حتى تشكلت فى الخمسينيات
والستينيات من هذا القرن المعالم البارزة للحركة البنيوية
فى اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبى.

وكان من أبرز مظاهر التلاقى الخصب بين
الاتجاهات المعرفية المختلفة - لكى يتولد عنها هذا
المنظور البنيوى الجديد - أن علماء الإنسان أو
الأنثروبولوجيا وفى مقدمته العالم الكبير "ليفى شتراوس"
قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخى والتحليلى لدراسة
البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا
يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة، وأن النموذج اللغوى
يمكن أن يكون أكثر عونا وأشد خصوصية من التحليل
التاريخى، وقد التقى مع "جاكونسون" فى هذه الأفكار ثم
تضافرت جهود الاثنين فى لحظة كاشفة فكتب معا تحليلا
بنيويا لسونييت القطط لبودلير، عالم أنثروبولوجى بكل

أدواته المنهجية في تحليل الأساطير والعلاقات الاجتماعية في المجتمعات البدائية والعالم اللغوي بمحصوله الوفير في الدراسات الصوتية والإيقاعية واللغوية بصفة عامة، يلتقيان لتحليل نص شعري لشاعر فرنسي، يمكن أن نعتبر نموذج تحليل سونيت القطط بمثابة الإعلان عن مولد المنهج البنيوي في النقد العالمي الحديث.

كان يوازي ذلك - أيضا - تيارات فاعلة في المجالات المعرفية والإنسانية المشاكلة للأنثروبولوجيا ولعلم اللغة، كان يوازي ذلك - مثلا - الجهد الذي أشرنا إليه من قبل عند "جاك لاكان" في التحليل النفسي تستقطب دائما نموذج اللغة، لكن فيما يتصل بالنقد الأدبي كان لهذا الاستقطاب ما يبرره على وجه الخصوص، وذلك لأن طبيعة المادية المكونة للأدب في التحليل النقدي الأخير كانت هي اللغة، فالأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاعر ولا آراء وإنما هو جسد لغوي ممثل للنص الأدبي، ومن ثم فإن أي مقارنة لتحليل هذا الأدب بمنهج علمي كان من المفروض عليها أن تبدأ من منطلق اللغة - لا من منطلق ما وراء اللغة من فكر وميتافيزيقا وأشياء أخرى لا ترتبط بالملاحظة المباشرة للأعمال الأدبية فتأسست على هذا الاعتبار البنيوية في النقد الأدبي على اعتبار مجموعة من المبادئ من أهمها:

أولا- اعتبار المحور التاريخي في الدراسات الأدبية محورا مشبعاً لم يعد له ما يبرره ولم تعد هناك

ضرورة لاستمرار الاستغراق فيه خاصة على يد هؤلاء
الأيديولوجيين الذين أسرفوا في تحويل كل شيء إلى
تاريخ وفي فهمه على أساس قوانين مفترضة للماضي
والمستقبل لا يمكن إثبات صحتها التجريبية بإجراءات
أmbirقية. فالتاريخ فلسفة في الدرجة الأولى والأدب لا
يكون أدبا بما فيه من فلسفة وإنما بشيء آخر هو الذي
سوف يطلق عليه بعد ذلك "أدبية الأدب".

الخطوة الأولى - إذن - تمثلت في التعطيل
المؤقت والمقصود لمحور البحث التاريخي في الأدب
لتفعيل المحور الآخر المقابل له وهو البحث في الأدب
كنظام في حد ذاته.

يتركز النقد في دراسة الأدب باعتباره ظاهرة
قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية
تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعنى إدراك
علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها
وتركيبتها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية
المتعددة، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرى في العمل
الأدبى هو الذى لا يرتبط بالجانب الخارجى، سواء
بالمؤلف أو سياقته النفسى ولا بالمجتمع وضروراته
الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما يرتبط بما بدأ
البنويون يسمونه بأدبية الأدب، أى تلك العناصر التى
تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التى يمكن اعتبارها مائلة
فى النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعته تكوينه

وموجهة لدى كفاعته فى أداء وظيفته الجمالية وعلى وجه التحديد.

أدبية الأدب هذه المقولة شاعت فى الستينات حيث نقلت مركز القيمة فى الأعمال الأدبية من السياق التاريخى والسياق الاجتماعى والسياق النفسى لتضعه فى السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أى فى طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التى لا تقتصر على جنس بذاته وإنما تشمل كل الأجناس الفنية.

ارتبط ذلك إلى درجة كبيرة بنظرية شاملة لجاكوبسون عن وظائف اللغة طبقا لمنظومة المرسل والرسالة والمرسل إليه وقناة التواصل والشفرة وتمثلت لديه وظائف اللغة فى ستة جوانب أبرزها هى الوظيفة الشعرية وهى التى يصبح فيها التركيز على الرسالة ذاتها، قيمتها تكمن فيها، هذه القيمة هى التى تحدد الوظيفة الشعرية. وطبقا لهذه النظرية "الشعرية" فإن الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الأدب بل توجد بمقادير متفاوتة فى مستويات اللغة الأخرى لكنها لا تعد حينئذ مهيمنة على ما عداها، لا تهيمن على وظائف اللغة إلا فى التصور التى توصف بأنها شعرية أى أدبية فالوظيفة الشعرية هى المقابل لأدبية الأدب وهى التى يدعو إليها والعناية بها النقاد البنيويون.

كانت مجموعة هذه المبادئ المولدة لهذا التيار فى الفكر النقدى العالمى لم تلبث أن اشتبكت مع تيارات

أخرى من أهمها التيارات الماركسية والوجودية التي كانت مسيطرة على الحياة الفكرية الغربية في الستينات على وجه التحديد. لكن هذا التيار الجديد كان من القوة والاحتكام والتنظيم لروح العلم والدقة المنهجية بحيث استطاع أن يصبغ بقية التيارات بطابعه واستطاع أن يغير لغة النقد السائدة في العالم والنظرية المرتبطة بطبيعة الأدب وعلاقته بالمجتمع.

لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب - كأعمال إبداعية - بالحياة، لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم أنه ليس لغويا ولكنه ميتالغوي بمعنى أن المبدع شاعر، قصاص، روائي، كاتب مسرحي - يرى العالم ويكتب عنه لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم، يرى العمل الإبداعي ويكتب عنه، فإذا بلغة تسبح فوق لغة النص، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها، وتحلل علاقتها.

فإذا كان موضوع الأدب هو العالم فإن موضوع النقد هو الأدب وبذلك لم يعد النقد مجالا لبروز أيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية.

كانت تلك أكبر خطوة جذرية لمحاولة تخليص النقد الأدبي في سبيل لأن يكون علما للأدب من المنطلق الأيديولوجي، لأن بوسع الأدباء أن يكونوا أيديولوجيين، كما يشاءون، تفرض عليهم ذلك طبيعة موقفهم من الحياة،

لكن النقاد. بعميهم كثيرا أن يقعوا فى نفس هذه
الأيدىولوجيات، لأنهم حينئذ سوف يحتكمون فى قراءة
الأدب إلى معايير مسبقة فى أذهانهم فلا يستطيعون رؤيته
على حقيقته ولا اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية
والجمالية.

بهذا المفهوم نجد أن فكرة الحقيقة قد تغيرت فى
النقد ابتداء من البنيويين ، لم تعد هناك حقيقة جوهرية
فلسفية ينشدها المبدع بكتابته وينشدها الناقد بتحليله لهذه
الكتابة إنما إذا كان للمبدع حريته فى أن يرى ما يراه لا
يفعل ذلك إلا عبر قوانين المنطق ومجموعة الرموز
المتناسكة فى الأعمال الأدبية.

إذن مهمة الناقد ليست هى اختبار مدى مصداقية
الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان النقد الأيدىولوجى
السابق يحصرها فى هذا النطاق، إنما أصبحت مهمته أن
يختبر لغة الكتابة الأدبية، يرى مدى تماسكها وتنظيمها
المنطقى والرمزى ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر
عن الحقيقة التى تزعم أنها تعكسها أو تعرضها فى
كتاباتها.

معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد
أصابها تحول جذرى لم تصبح نظرية فى الحياة وإنما
أصبحت نظرية فى ظواهر الإبداع الأدبى من منظورها
اللغوى والفنى والجمالى، تتدرج طبقا لذلك ضمن الفلسفة
العامة التى تأسست عليها تيارات العلم الحديث ومشت

موازية لها وهي فلسفة "الظاهراتية" والتي تتميز - على وجه التحديد - بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك ، على الظاهر في لحظة معينة ، هذه هي الفلسفة التي تحكم طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث.

البنائية استندت على هذا الجدار الفلسفي المتين باعتبارها محاولة في تحويل دراسة الأدب ونقده إلى نوع من العلم الإنساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمي. كان الغطاء النظري للبنائية هو "علم اللغة" يمثل علم اللغة المنبع الحقيقي لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها البنائية في مجال النقد الأدبي، كما مثل أيضا منبع تلك المصطلحات التي استخدمت في المجالات المعرفية الموازية لها.

في مقدمة هذه المصطلحات، مصطلح "البنية" لأنه هو التأسيس في العملية كلها. ومصطلح البنية كان قد نشأ في علم النفس موازيا لفكرة الجشطالت أو الإدراك الكلي وكان قد نشأ في الأنثروبولوجيا أيضا لإدراك نظم العلاقات في المجتمعات البدائية والإنسانية بصفة عامة، ونشأ أيضا في علم اللغة، وأصبح من الضروري - أيضا - في النقد الأدبي.

لعل أبرز ناقد فرنسي أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول كان "رولان بارت" في دراساته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية.

وقد شب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره
تصوراً ذهنياً مجرداً وليس مجموعة من العلاقات الحسية
فى هياكل مادية يمكن أن يطولها الإدراك المباشر. كان
هناك خلاف أو تساؤل وهو، هل البنية فى الهيكل المادى
الذى نراه أم هو التصور ذهنى الذى نخلقه بعقولنا
ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المادى الخارجى؟
وانتصر مفهوم البنية باعتباره تصوراً ذهنياً أكثر
مما هو علاقات محسوسة مادية. وتبلور مفهوم البنية عند
عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه التالى خاصة فيما
يتصل بالنقد الأدبى:

المبدأ الأول

إن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن
دلاليتها فى الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلى لها.
فكما نعرف فى الرياضيات الحديثة على وجه التحديد بأن
النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وإنما
نابعة فى الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الماثلة فيما
بينها. هذا التصور الكلى للأبنية واعتبار البنى الجزئية
ليست من الأجزاء المادية المحسوسة هو جوهر النظرية
البنىوية، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات،
نعاملها فى الظاهر على أنها محصلة لهذه الأبيات يعنى
ذلك أن القصيدة لا تبنى من أبيات كما توحى النظرة
السطحية المتعجلة بل تبنى من مستويات - وهى التى

يمكن تقسيم العمل الأدبي إليها - تَخْتَرِق هذه الأجزاء
 وتتغلغل فيها وتَشْتَبِك معها، يمكن أن ندرك من ذلك أن
 البنية الدلالية للقصيدة الشعرية مثلا هي محصلة مجموعة
 من البنى المتمثلة في البنية الإيقاعية والبنية التركيبية
 والتعبيرية والبنية التخيلية التي تصل إلى ذروتها في
 المستوى الرمزي الكلي. نجد أن الإيقاع والتركيب
 والتخيل والترميز لا تتحدد كلها بحدود الأبيات بل هي
 ماثلة في بيت وسارية عبره، من هنا فإن ترابطها وتداخلها
 وتكوينها في نهاية الأمر للبنية الدلالية الشعرية لا يمضي
 على النسق السطحي الخارجي الذي يبدأ من الجزء
 ليمضي إلى الكل بل يمضي على نحو آخر أعمق لهذا
 النسق وتخللا له أيضا، الأمر يشبه ذلك إذا تحدثنا مثلا
 عن السرديات في القصة والرواية، سنجد أن الرواية لا
 تكون من فصول مرتبة من الفصل الأول والثاني... إلخ،
 لأن هذه أجزاء الجسم الخارجي لكن تتكون من أبنية وأن
 هذه الأبنية تتمثل - مثلا - في بنية الأصوات وهي
 تختلف عن الشخصيات، بنية الأصوات الفاعلة أو الفواعل
 في العمل السردى الروائى ثم بنية الزمان الذى تدور فيه
 الأحداث وتقوم فيه تلك الفواعل بوظائفها وأدوارها
 المختلفة، ثم بنية الخطاب السردى ذاته المتمثل في
 مستويات اللغة المختلفة من سرد وحوار وحوارية وغير
 ذلك من العناصر الداخلة في الخطاب الروائى، وهذه البنى
 بطبيعتها لا تتموقع في أجزاء من الرواية بحيث لا يمكن

أن نقول أن الزمن يقع في هذه المنطقة والفواعل تقع في المنطقة المجاورة والخطاب الروائي يقع في المنطقة الثالثة وإنما كلها تسرى عبر مواقع النص الروائي بأكمله ولا تتركب البنية الكلية إلا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمترابطة والمنظمة في هذه البنى الجزئية.

مفهوم البنية يصبح مفهوماً بالغ الأهمية بمستويات المختلفة الكلية والجزئية في تحديد طبيعة الأعمال الأدبية. ويظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وترتيبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها ثم - وهذا أهم شيء - كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص، واقتضى التركيز على هذا الجانب - الشعرية - اتخاذ عدة إجراءات موقوتة، منها ذلك المبدأ الذى أثار قضية كبرى فى الأوساط الأدبية والنقدية، لأنه كان يتمثل فى استعارة فهمها الناس - لكى يسخروا من البنيوية - فهما حرفياً. فقد أطلق البنيويون شعار "موت المؤلف" لكى يضعوا حداً للتيارات النفسية والاجتماعية فى دراسة الأدب ونقده وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه، أيا كان هذا المؤلف والعصر الذى ينتمى إليه والمعلومات المتصلة به.

وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار "موت المؤلف" ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هى جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هى نقطة الارتكاز الاستراتيجية

الموجهة للعمل التحليلي النقدي. بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز - عندهم - هي من النص ذاته، فقد كانت مقولة "موت المؤلف" كناية بلاغية عن هذه الاستراتيجية الجديدة. عيب على البنيوية أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها وهذا ليس صحيحا، فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية، لكنه يصبح مطالبا بألا يسرف في الاعتماد على هذه السياقات، فلا يرى العمل إلا من منظورها، يصبح مطالبا بأن يوظف السياق لفهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق، كانت - إذن - نظرة البنيوية إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نظاما رمزية دلالية تقوم في الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها في العمل الأدبي. وهذا هو الأهم في نهاية المدار، الوظائف التي تحدد استراتيجيته والتي يمكن أن يقاس بها مدى كفاءته أو عجزه مع الأخذ في الاعتبار أن البنيوية مالت بشكل واضح وصريح إلى إحلال مفهوم جديد للقيمة يختلف عن المفهوم القديم.

فقد كان النمط السائد من القيم التي تحكم النقد السابق على البنيوية يستمد من عناصر خارجة عن النص الأدبي فكانت أحكام القيمة في النقد الأيديولوجي ترتبط بمدى تحقيق الأدب للأهداف الأيديولوجية، وكانت أحكام القيمة المرتبطة بالنقد التاريخي تتصل بمدى استمرارية

وخلود الأعمال الأدبية إلى غير ذلك من التيارات.
انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة
الخارجية وإحلال حكم آخر محلها هو الحكم الواقع، وحكم
الواقع لا يتمثل هنا في الحياة الخارجية ولا تياراتها وإنما
يتمثل في الدرجة الأولى في النص الأدبي ذاته، الواقع هو
النص الأدبي ذاته، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه وما
يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي، كل ذلك هو
الذي يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات
الخارجية سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو
غير ذلك من المستويات. فإحلال حكم الواقع محل حكم
القيمة كان من تلك المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية.

كان المنطق الأساسي الذي تبناه البنيويون في
تحليلهم يتمثل باعتبارها أنظمة للعلامات تخضع لقوانين
التراتب والتبنيير أي هيمنة عنصر على بقية العناصر
باعتباره مكمّن بؤرة النص الدلالية والفعالية الوظيفية مما
أدى إلى مجموعة جديدة من التصورات المرتبطة بكل
جنس أدى على حدة لتعلقها بالخواص النوعية لهذه
الأجناس الأدبية. عندئذ يتجلى لنا المشهد بأوضاع جديدة
غير مسبقة، ولأول مرة نرى أن منهاجاً نقدياً لا يؤثر
عنصراً على غيره إذ يتسع مداه لقراءة وتحليل جميع
الأعمال الأدبية المنتمية إلى أي عصر على حد سواء ذلك
لأنه لا يتبنى أيديولوجية خاصة ولا يؤثر منظومة قيمية
معينة بل يتعامل مع مفاهيم الأدبية والشعرية، وهي مفاهيم

حاضرة في النصوص الأدبية في مختلف العصور كما نرى أنه لا يقدم جنسا أدبيا على غيره مثلما كانت تفعل التيارات السابقة الرومانتيكية في تفضيلها للشعر باعتباره مجلى تفجر العواطف ومظهر توهج الخيال، فكان الشعر جنسها الإبداعى المفضل فى مقابل المسرح الذى كان المجال الأول للمبادئ الكلاسيكية، على أن الرومانسية استوعبت متغيرات التحولات الجديدة للأجناس الأدبية بروز الرواية للتعبير عن الطبقة البورجوازية الجديدة ولتبلور النزعة الفردية فيها مما جعلها قابلة للدخول فى إطار الرومانسية، لكن لو تذكرنا مثلا أن الثورة الرومانسية قد تسربت إلينا عبر ثلاثة تيارات شعرية هي:

(أ) مدرسة الديوان،

(ب) مدرسة المهجر،

(ج) مدرسة أبو لو،

أدركنا مدى ارتباط الفكر الرومانسى بالشعر وتجليه فيه بنفس القدر الذى ارتبط فى الفكر الواقعى منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم بالقص والرواية على وجه الخصوص والسرد الذى يمكن أن يمسرح فى المسرح النثرى ابتداء من "ابسون" حتى الآن، بمعنى أن الرواية أصبحت هي الجنس المفضل للواقعية لأنها الوعاء الذى يكن أن يتسع لتقديم كون مصغر يحاكي فى قوانينه الكون الأكبر الذى نعيش فيه، ليس معنى ذلك أن الواقعية لم تدخل إلى مجال الشعر والمسرح وغيرهما، لكن معناه

أن بورتها المستقطبة لمبادئها الجمالية والفنية وجدت أقوى
تعبير لها في الرواية، على عكس كل ذلك نجد البنيوية
تتساوى لديها جميع الأجناس الأدبية، فبقدر ما يمكن
للقصيدة أن تتسع لتجليها يمكن للرواية والقصة وغيرها
من الأجناس أن تصبح مجالات تتمثل فيها عمليات البحث
عن البنى الكبرى والبنى الصغرى والتقاط كيفية إنتاجها
لدلالاتها. كما أن كثيرا من البنيويين اتجهوا إلى النصوص
الأدبية القديمة لإعادة قراءتها في ضوء مناهجهم الجديدة،
ففي الثقافة العربية سنجد واحدا من كبار نقاد البنيوية وما
بعدها يوزع جهدا تحليليا جبارا على قطبي الشعر الجاهلي
من جانب، ونصوص الحداثة كما تتجلى عند أدونيس من
جانب آخر، وأقصد به كمال أبو ديب في دراسته الرؤى
المقتعة من ناحية، والشعرية المعاصرة من ناحية أخرى.

سنلاحظ الإجراءات المتصلة لتحليل البنيوي
لترجمة نظم العلامات وأشكال العلاقات الدلالية في
الأعمال الأدبية إلى رموز رياضية أحيانا وأشكال بصرية
أحيانا أخرى بغية توضيح هياكلها ورسم علاقاتها
المتشابهة، الأمر الذي يضيف على بعض هذه الدراسات
صبغة علمية بقدر ما يجعلها صادمة للذوق الأدبي السائد
ومجافية له. إذ أنه بوسعنا أن ننجز كلاما كثيرا في معادلة
مختصرة أو في رسم توضيحي، لكن مقاربة الدقائق
المتصلة بطبيعة النظم الأدبية واحتواء ما تتضمنه من
تعقيدات بالغة يعد أمرا شديدا الصعوبة ومخلا في التبسيط

مما يمكن أن يحدث رد فعل مضاد لدى القراء والمتلقين
 نتيجة لعدم تعودهم على عدم استخدام الرموز من ناحية
 ولا تفهم طرائق الاسترسال في التحليل اللغوي من ناحية
 ثانية، كما أن تتبع الأبنية الصغرى على المستوى اللغوي
 في دراسة الشعر قد أغرى بعض الباحثين من الوجهة
 التطبيقية بإجراء نوع من التحليلات الميكروسكوبية التي
 تتوقف عند علائق الجزئيات الصغيرة وتضخمها بشكل لا
 يسمح لها بإمكانية استيعاب الخطوط الكبرى للنصوص،
 مما يجعل إدراج هذه البنى الصغرى في بنية كبرى كلية
 شاملة خطوة مفتقدة في كثير من الدراسات، الأمر الذي
 أوهم بعض الدراسين، لأن هذا النوع من المقاربة النصية
 لجزئيات يفضي إلى تفتيت الأعمال ويضيع الرؤية الشاملة
 لأنساقها العامة، لكن النقد المتوازن كان دائما يتخذ التحليل
 الميكروسكوبي للخلايا المكونة مجرد وسيلة للنفاز إلى بناء
 الكلية، وقد وظف البنيويون مجموعة من المفاهيم
 الإجرائية المتعلقة بتحليل الأجناس بفعالية واضحة، فكانت
 أفكار مثل الانحراف وتجديد الدهشة والمصطلحات البديلة
 تمثل منطلقات مناسبة لتصوير الأنظمة اللغوية في الشعر
 على اعتبار أن ما يسمى بالانحراف أو العدول أو
 الانزياح حسبما يفضله كل ناقد في الصياغة يمثل المنطقة
 التي يفضي تأملها إلى اكتشاف فاعلية هذا الإجراء في
 توليد الدهشة لدى المتلقين وجذب انتباههم إلى القول في
 حد ذاته وانعاش تمثله له على أساس انقطاع العادة التي

تميت الحس وتجمد الشعور، فعندما تثير الأبنية المعجمية أو التركيبية أو التخيلية دهشة المتلقى فإنها تفعل ذلك بمخالفتها للنسق المعهود من ناحية ابتكارها لأنماط جديدة في الصياغة والتحليل وقدرتها على تحفيز التلقى الجمالي للنص والتجاوب الملائم له من ناحية ثانية.

كما أن إدراك منظومات الثنائيات الجدلية في الدال والمدلول والتشكيلات التي تترتب عليها كثيرا ما اعتبر المنطلق المناسب للمقاربة البنيوية للنصوص الشعرية، وقد ترتب على ذلك مراجعة جميع المبادئ النقدية المستقرة في الأعراف النقدية والخاصة بالشعر وإعادة تكييفها وطرحها طبقا للتصورات البنيوية مما لا يتسع المجال لإفاضة فيه، ومما يرتبط بطبيعة البنى الإيقاعية والتخيلية دهشة المتلقى فإنها تفعل ذلك بمخالفتها للنسق المعهود من ناحية وابتكارها لأنماط جديدة في الصياغة والتحليل وقدرتها على تحفيز التلقى الجمالي للنص والتجاوب الملائم له من ناحية ثانية.

كما أن إدراك منظومات الثنائيات الجدلية في الدال والمدلول والتشكيلات التي تترتب عليها كثيرا ما اعتبر المنطلق المناسب للمقاربة البنيوية للنصوص الشعرية، وقد ترتب على ذلك مراجعة جميع المبادئ النقدية المستقرة في الأعراف النقدية والخاصة بالشعر وإعادة تكييفها وطرحها طبقا للتصورات البنيوية مما لا يتسع المجال لإفاضة فيه، ومما يرتبط بطبيعة البنى الإيقاعية والتخيلية وما تخضع

له من نظم إمكانيات .

أما فيما يتصل بالسرد فقد انطلق البنيويون من استثمار بعض ميراث الشكلية الروسية في القصة والرواية، خاصة كتاب "بروب" الشهير عن "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"، فقام كل من جريماس وبريمون بتطوير منظومة الوظائف التي حددها "بروب" لقياس الحكايات الشعبية إلى نظرية جديدة في السرد، أصبحت تسمى فيما بعد بـ "نظرية الفواعل"، كما تبلورت في مربع جريماس الشهير. وأخذت تمتد حتى تكون منها الآن علم جديد ينبثق من النقد البنيوي هو علم السرد، خاصة كما يتمثل في أعمال "جينيت" ومدرسته، وأهم ما تضيفه هذه المدرسة هو إعادة رسم البنى النصية في الأعمال السردية على أسس جديدة تبرز فيها عملية تعالقها في الدرجة الأولى وتشكلاتها المختلفة في النصوص المتعددة وذلك مثل بنية الزمان، والقواعل، والخطاب الروائي ومستويات الإيقاع السردى وارتباطها بأبنية الزمان والقواعل والخطاب، كان التطور المستقل عن الاتجاهات البنيوية الأولى الذي تبلور في علم السرديات الحديثة بدايته الباكرة في التحليلات المستقصية والمطولة "لبارت" في مراحلها المختلفة لبعض الأعمال القصصية في الأدب الفرنسي، وأمثله لشبكاتها المترابطة من الدوال والمدلولات والوظائف. وقد قامت مدرسة "تيل كيل" بدور كبير في تنمية الدراسات السردية، ونشرت مجموعة من التحليلات النصية تكشف عن

إمكانات جديدة للمقاربة للنص السردي بطرائق لم تكن معهودة من قبل، وأدى اكتشاف نظريات "باختين" في الحوارية والتناص والتنمية اللاحقة التي ظفرت بها هذه النظريات على يد كل من "تودوروف" و"جوليا" كرسيفا" إلى تغيير أساسي في مشهد النقد السردى وإلى بروز مفاهيم جوهرية مثل "الحوارية" و"التناص"، تلعب دورا رئيسيا في الخطاب الأدبي في السرد مثلما لعبت مفاهيم الانحراف والدهشة والثنائيات دورا مماثلا في النص الشعري.

اقترن كل هذا بموجة نشطة من ذبوع المبادئ البنيوية واقتحامها لكل المجالات وأصبح العالم منذ السبعينات فيما يتصل بالأدب والنقد شديد الميل إلى التبني، إلى إعادة قراءة المنهجيات المتعامدة والمتداخلة لبلورة هذا التطور المفاهيمي والمعرفي للفكر النقدي، لم يتخلف عن ذلك أنصار "الميثولوجيا" القديمة مثل الماركسيين، الوجوديين وغيرهم، فغزت المصطلحات البنيوية بقية الحقول المعرفية بالتوازي مع الأدب والنقد وشكلت الإطار المفاهيمي العام للفكر والثقافة في العالم في العقود الأخيرة، حتى أن التيارات التي أعقبتها كانت تأسسها عليها وتنمية لمبادئها وتداركها للنواقص التي أسفرت الخبرة الإبداعية والفكرية عن تحديدها في مسارها.

وفيما يتصل بثقافتنا العربية، مثل التيار البنيوي
منطلقا هاما لتجديد الخطاب النقدي في العالم العربي عبر
عدد من الدوائر المنتشرة في مختلف أنحاء العالم العربي،
وتمثل أبرزها في مدرسة فصول في مصر ومجموعات
النقاد الشبان النشطين في الترجمة والتأليف في المغرب
العربي، ويمكن أن نعتبر الكتاب الأخير الذي أصدره
الدكتور "عبد السلام المسدي" عن البنيوية رصدا تقريبا
للتيار البنيوي في النقد العربي.

المراجع

- ١- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل.
- ٢- مشكلة البنية: د. زكريا إبراهيم.
- ٣- عصر البنيوية: ترجمة د. جابر عصفور.
- ٤- البنيوية وما بعدها: ترجمة د. محمد عصفور.
- ٥- بنية لغة الشعر: ترجمة د. أحمد درويش.
- ٦- التحليل البنيوي للقصة.

الفصل الثانى

المنهج الأسلوبى

هناك نوع من التداخل والتّخارج بين الأسلوبية والبنىوية على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوى والأدبى قبل الحركة البنىوية متأثرة بذات الاتجاهات التى أسهمت فى تشكيل البنىوية، إذ إن أول مؤسس للأسلوبية هو "تشارل بالى" وبالتالى فإن هناك نوعا من الترابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية.

على أنه من الطريف أن نلاحظ أن "بالى" كان يعنى بالمظهر اللغوى للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفى فى تشكيل سمات مميزة للأساليب اللغوية. ولم تكن قد تكونت البنىوية حتى تصطدم بها الدراسة الأسلوبية ، واشتركت عدة مدارس أوروبية فى تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثّل ذلك فى الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين وأسلوبية الحدس

المعتمد على فكرة الدائرة الفيلولوجية لدى المدرسة الألمانية كما تمثلت في كتابات "فوسلبر" و"سبتر" وأعمال المدرسة الإيطالية والإسبانية على وجه الخصوص كما تمثلت في كتابات "داه سو ألونسو" وكان للمدرسة الإيطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد في الدراسات البلاغية والإرهاص بمقدمات الفكر الأسلوبى فى الثقافة العربية عند الشيخ "أمين الخولى" فى كتابه "فن القول" الذى صدر منذ نصف قرن، كما أن مدرسة "بالي" الفرنسية تركت أثرها أيضا عند معاصره الأستاذ "أحمد الشايب" فى كتابه "الأسلوب" الذى نشر فى نفس الفترة تقريبا، لكن علاقة البحث البلاغى العربى مالبث ان انقطعت بعد ذلك بالتيارات الأسلوبية ولم تتواصل إلا فى السبعينيات من نهاية القرن العشرين. المهم لدينا أن التيار البنىوى امتد فى الستينيات ليصبح الدراسة الأسلوبية بطابع خاص عند "ريفاتير" وبحوثه الشعرية الألسنية وتوجيهه لمفاهيم الأسلوبية كى تتسق مع المنظومة البنىوية العامة مما ترتب عليه شبكة التوافقات بين الفكر الأسلوبى والبنىوى. وظل بعد ذاك التخالف يتمثل فى الدراسات الأسلوبية السابقة على البنىوية والتحليلات البنىوية التى لا تنكئ على المفاهيم الأسلوبية ولكن تتعمق قليلا فى تمثل البحث الأسلوبى وتتصور أنه يقع فى تلك المنطقة الفاصلة والواصلة بين اللغة والأدب، حيث تتركز الدراسات الأسلوبية على السطح اللغوى من النسيج الأدبى كمحاولة

النقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسيد غير أنها لا تثبت بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوي ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية في تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر.

ويعتبر مفهوم الأسلوب نقطة الانطلاق الأساسية في الدراسة الأسلوبية، وقد تعددت التعريفات في مجموعات يمكن إيجازها في ثلاث:

أولاً: مجموعة التعريفات التي ترد الأسلوب طبقاً للنموذج التواصلى المعروف في الدراسات الإنسانية إلى المرسل ابتداء من تعريف "دى بوفون" الشهير المختزل لدينا في عبارة يسيرة وهو "الأسلوب هو الرجل نفسه" على ما فيه من طابع مجازى إلى تلك التعريفات الأخرى التي تميز الأساليب والممثلة لملامحهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص.

سنجد أن الاتجاه التوليدي في دراسة الأسلوب يركز بدوره على هذا الطابع الشخصى للأساليب باعتبارها تمثيلاً للملامح المميزة للكتاب، وتتصل بذلك أيضاً مجموعة التعريفات التي تنظر إلى الأسلوب باعتباره اختياراً لغوياً بين بدائل متعددة، إذ أن الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه ويشي بشخصيته ويشير إلى خواصه.

ثانياً: تعريفات تتركز حول الخواص المتمثلة في النص ذاته بغض النظر عن قائله كما تتجسد موضوعياً في الأعمال الأدبية، وعندئذ تبرز تعريفات الأسلوب باعتباره انحرافاً عن قاعدة يمكن أن تتمثل في المستوى العادي المؤلف، أو بروزاً واضحاً لخواص نوعية في جسد الكتابة تتبلور فيها المعالم المميزة له وترتبط بذلك أيضاً تعريفات الأسلوب باعتباره محصلة مجموعة من الملامح المرجعة بنظام خاص في النص الأدبي، بمعنى أن الملمح الوارد مرة واحدة لا يشكل سمة أسلوبية، لكنها عندما تتجلى بالتكرار بإيقاع محدد يصبح حينئذ سمة أسلوبية.

ثالثاً: تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر إلى الطرف الثالث في التواصل وهي "المتلقى" وترتبط بشكل ما بالطرفين السابقين مع التركيز على المتلقى باعتباره هو الذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبرزها عن طريق ما تحدثه من أثر وما تقوم به من وظيفة وحينئذ يتجلى مفهوم القارئ النموذجي الذي قدمه "ريفاتير" لكي يصبح هو محور التعرف على الخواص الأسلوبية وتصبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة برود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأسلوبية وإخضاعها للتحليل والتفسير.

وأياً ما كان تعريف الأسلوب الذي نرتضيه والخلافات الناشئة بين الباحثين نتيجة لتعدد الوجهات

النظرية حول مفهوم الأسلوب وطرائق توصيفه فإن النتيجة التي نخلص إليها من كل ذلك هي أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطا ولا سطحيا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقارنة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة، كما نلاحظ أن هذا المفهوم ذاته يختلف في طبيعة تكوينه من جنس أدبي إلى آخر نظرا لارتباطه بنظريات الشعرية وتقنيات التعبير الخاصة بكل جنس أدبي، فأسلوب الشعر تتم مقارنته على مستوى البنى التعبيرية الصغرى ودرجات تواترها أما أسلوب الرواية فنظرا لاتساع مساحته النصية واختلاف تقنياته التعبيرية فإنه يلتقط عبر البنى الكبرى المرتبطة بتعدد الأصوات وبأبنية الزمان والمكان وبالشكل الكلي للخطاب الروائي في جملته ودرجة تحقيقه لأنواع متميزة من شعرية السرد، كما أن لغة المسرح بدورها تتخذ تشكيلات مخالفة لما رأيناه في الشعر والسرد طبقا للمكونات الدرامية للنص المسرحي وطبيعة إشاراتها وأنواع الكتابة المسرحية، الأمر الذي يجعل السمات اللغوية غير كافية وحدها لتوصيف الأساليب المسرحية الكبرى.

ومن الملاحظ - أيضا - أن الدراسة الأسلوبية يمكن أن تنطلق من بعض الخواص المجسدة في النصوص والتي يتم تحديدها بطريقة تجريبية طبقا لمناهج الاختبار العلمي بما يجعلها قابلة لأن تجري بمساعدة

أجهزة "الكومبيوتر" الحديثة وقابلة بالتالى للتطبيق العملى على نطاق واسع. فعندما يتم تزويد الحاسب الآلى ببرامج متقنة لالتقاط الخواص النوعية لكتابة مؤلف ما فى مستويات اختياراته المعجمية وأطوال جملته ولوازمه التعبيرية وأشكال المجاز عنده. إذا أحسنا برمجة ذلك أمكن لنا بيسر أن نستعين بالحاسب كى يمكننا من خلاله أن ندرج ما ينتمى إلى هذا الكاتب واستبعاد ما عداه. وإذا كان هذا ميسورا فى لغة التواصل العادية نظرا لبساطتها وشفافيتها، فإن كثافة اللغة الأدبية وتعدد مستوياتها يجعله أمرا أشد عسرا وإن لم يكن مستحيلا حتى الآن.

لكن تظل منطقة تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب وتوصيف أشيائها وشرح العلاقات القائمة بينها ثم تفسير دلالاتها الإبداعية وارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم تظل تلك المنطقة من أكثر مناطق الدراسة الأسلوبية خصوبة واستعصاء. على أن هناك مجموعة من الإجراءات البحثية فى علم الأسلوب تنتمى إلى مجال الإحصاء ويمكن أن تقدم عونا كبيرا فى تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية، إذ إن فى هذا الصدد مما يضمن تمثيل العينات الصحيحة لكل الشامل بدقة وتفرغها بطريقة منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليها بالوضوح الكافى، مراعاة كل ذلك تسمح لنا بأن نتبين بعض ظواهر الأسلوبية فى شكلها الحسى المباشر الخاضع للاستقراء والتصنيف كخطوة تمهيدية للعبور من

الخواص الكمية إلى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية.

وقد أُولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة والبلاغيين أيضا بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر، وقدموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظاهرها المتعددة لكن الفرضيات العلمية التي تقوم عليها بعض هذه التقنيات تحتاج إلى مناقشة نقدية وفلسفية مستفيضة حتى يمكن أن نطمئن إلى نتائجها.

على كل حال فإن الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمي، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج تكافئ الجهد الذي يبذل فيها، إذ تقتصر على توصيف النصوص في ذاتها وإبراز خواصها التعبيرية، لكنها كلما تكاثرت، أتاحت للباحثين فرصة المقارنة بين النتائج العميقة لملامح التباين والاتفاق، إذ إننا لا ندرك أهمية تمثل مجموعة من الملامح في الخطاب الأدبي إلا بقدر ما نكشفه لها من خصوصية - والخصوصية تتعلق بالدرجة الأولى بالسّمات الفارقة المميزة للنص على غيره، والمحددة لطبيعته المختلفة عما سواه، معنى ذلك أن الأسلوبية بهذا المفهوم تخضع لفكرة التّنامي المعرفي عن طريق تعرف الآليات لإجراء المقارنات بين النتائج التي يصل إليها الباحثون وتحليل الفروق بين

الأساليب المختلفة.

ومن المناسب في هذا أن نتبين بوضوح العلاقة الوثيقة بين المنظومات الإجرائية والنظريات التي تخضع لها طبقاً لما أشرنا إليه في المحاضرات من أن المناهج تمضي بالتدرج والتنزل من الآثار النظرية إلى البحوث العامة المنهجية حتى تصل إلى التحليلات النصية التطبيقية المحددة، ويسير علم الأسلوب على وجه الخصوص في هذا الصدد موازياً لعلم اللغة الذي تمضي حركة البحث فيه موازياً بنفس الطريقة ابتداء من النظرية اللغوية التي تقدم الإطار المفاهيمي والمعرفي للدرس اللغوي ومجموعة البحوث التفصيلية المطبقة لهذه النظرية والمولدة بدورها لجملة التحليلات النصية التي تستخدم فيها مجموعة المصطلحات المنهجية المتكونة عبر البحث في مستواه الوسيط.

بوسعنا أن نقول إن هناك ثلاثة اتجاهات أساسية في البحث الأسلوبي مترتبة على المحاور التواصلية المشار إليه من قبل هي الاتجاه التوليدي والاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية، والثالث المتمثل في الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختبارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها، كما أن هناك مجموعة أخرى من العلاقات تربط علم الأسلوب بمنظومة العلوم المتداخلة مع بعض الدوائر وذلك مثل علاقته بعلم اللغة حيث يعتبر البحث الأسلوب وثيق الارتباط بالنظرية اللغوية، ولكنه يتميز في

تركيزه على تحليل لغة الأدب، أخذاً في اعتباره نظريات الشعرية النوعية المنبثقة منها، ويفيد علم الأسلوب بصفة خاصة من جميع التحولات المعرفية التي شهدتها الأسنوية الحديثة، ولقد كان لنظريات "دي سوسير" وإسهامات "جاكوبسون" وتصورات "تشومسكي" بعد ذلك أثر حاسم في توصية مسار الدراسة الأسلوبية، كما أن علم الأسلوب تربطه وشاح قوية بالبلاغة الجديدة على وجه الخصوص، إذ إن الدراسات النصية الأسلوبية والتجارب النصية القائمة عليها سرعان ما تمثل المحصلة العلمية التي تطمح البلاغة الجديدة إلى استخلاص قوانين الخطاب الأدبي منها وتحديد سماتها العامة، إذ إن البلاغة في جوهرها تميل إلى هذا الطابع التقعيدي وعلم الأسلوب هو الذي يزودها بالنتائج المشكلة للقواعد العامة بعد استخلاصها من التحليلات النصية المتعددة.

أما النقد الأدبي فيمثل الدائرة الثالثة إلى تتداخل فيها الأسلوبية وتشتبك معها، لا لكي تقدم منهجاً بديلاً كما يتوهم بعض العرب وإنما لكي تقدم النقد بقاعدة بيانات صلبة تستطيع أن تسهم في توجيه الفروض التفسيرية الشارحة وتضع أساساً علمياً للتأويلات اللاحقة.

فالنقد يفيد من معطيات الأسلوب ويوظف نتائجها لكي يجيب على تساؤلاته الأكثر غوصاً في طبيعة العمل واستكشافاً لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة.

أحسب أن أهم مجال للدراسة الأسلوبية عندما
تتصب على تحليل خواص اللغة الأدبية لابد أن يتعلق
ببناء شبكة المتخيل الأدبي عبر تحليل أشكال المجاز
وأنساق الصور وتكوينهما للبنى التخيلية المستغرقة
لنصوص بأكملها، فمثل هذا التحليل النوعي لتقنيات
التعبير وتوليدها للأبنية التصورية الكلية للأعمال الأدبية،
هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية في النصوص الأدبية،
ومحاولة الإمساك بالطوابع المميزة لأساليبها الكلية،
وعندئذ تصبح عمليات التقاط الظواهر الأسلوبية المختلفة
مجرد خطوة إجرائية لا تكتمل إلا بالتحليل النقدي الكفيل
بالربط بين مستويات التعبير المتعددة، وسنرى فيما بعد أن
الدراسة النصية التداولية التي وضعت تصورا كلياً لها
يطلق عليه بمكعب البنية النصية، تفسح مجالاً واضحاً
للبحوث الأسلوبية في نسق التحليل الكلي للنصوص
الأدبية.

المراجع

- ١- الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السلام المسدي.
- ٢- علم الأسلوب: د. صلا فضل.
- ٣- في النص الأدبي: د. سعد مصلوح.
- ٤- اتجاهات البحث الأسلوبية: د. شكري عياد.
- ٥- الشوقيات، دراسة أسلوبية: د. محمد الهادي الطرابلسي.
- ٦- أسلوب الرواية: د. حميد الحمداني.

الفصل الثالث

المنهج السيميولوجي

يعد المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد
البنوية، وإن كنا - تاريخياً سنرى أنها بدأت مع البنيوية
تقريباً، والقضية الأولى التي تواجهنا فيما يتصل
بالسيميولوجيا هي قضية المصطلح، وذلك لتعدد المصادر
الثقافية في إطلاق الكلمات الدالة ابتداءً من الاسم العلمي.
سنجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة
"جنيف" التي تزعّمها "دي سوسير" ويطلقون على هذا
اللون "السيميولوجيا"، وسنجد أن المتحدثين
بالإنجلوسكسونية يتبعون تقاليد موازية تعود إلى "شارل
بيرس" الأمريكي المنطقي الشهير ويؤثرون مصطلح
"السيميوتيك"، أما النقاد والباحثون العرب فهم يتوزعون
على ثلاثة اتجاهات، بعضهم يؤثر مصطلح "سيميولوجيا"
وله مبرراته في ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر
النقدى الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقاً للتقاليد العربية

القديمة لابتلاع الإشارات اللغوية وتمثلها وتوظيفها بما
يسمح بالتواصل العلمى مع بياناتها العلمية.

ومنهم من يعتمد على المصادر الأنجلوسكسونية
فيفضل كلمة السيميوطيقا، وخاصة أنها تمضى على نفس
النسق الذى كانت تمضى عليه عمليات التعريب كما
انتقلت كلمات البيوطيقا وغيرها بهذا الشكل اللغوى.

أما الاتجاه الثالث فهو يبحث فى التراث العربى
ذاته على الكلمات المناظرة والتى يمكن أن تؤدي بشكل
تقريبى الدلالة اللغوية المطلوبة فى العلم الحديث ويقع على
السيمياء ويشق منها السيميائية، مع أن السيمياء كانت
تقترن فى الأدب العربى القديم بالكهانة والسحر والسيمياء
بالمفهوم القرسطى واقتفاء الأثر وغير ذلك من الإيماءات
التي تبعده عن الإطار المعرفى الحديث ومع ذلك سنلاحظ
أن مجموعة النقاد المغاربة يوشك أن يكون رأيهم قد
استقر على هذا المصطلح "سيمياء" ومنذ حاولت فى
السبعينيات تعميم المنهج البنيوى فقد أثرت مصطلح
السيميولوجيا لمحاولة استزراعها فى الثقافة العربية الحديثة
بعدا عن مظنة اشتباهه بالمجالات العربية القديمة من
ناحية وتوثيقا للعلاقة المعرفية مع الفكر النقدى الحديث
وتيسيرا على المتلقين من ناحية ثانية.

وأيا ما كان الأمر فإن تسمية المصطلح مجرد
منطلق، والمهم أن نبحث عن "ماهى السيميولوجيا"؟،
سنجد أن اثنين من الباحثين عاشا إبان النصف الثانى من

القرن التاسع عشر وماتاً في مطلع القرن العشرين وهما
"دي سوسير" و"شارل بيرس" بشرا كل بطريقته
السيمولوجيا. حيث درس سوسير العلامة اللغوية ووضع
خواصها الأساسية ورأى أنها تتدرج في منظومة أكبر هي
العلامات بصفة عامة فإذا كانت الكلمة علامة على الفكر
أو الشيء، فإنها تقترب في ذلك من علامات أخرى سمعية
وبصرية تدل على شيء آخر غير ذاتها، وأن المستقبل
يعد نشأة علم كبير لتنظم العلامات المختلفة، يعد علم اللغة
جزءاً منه ويخضع لقوانينه، وكانت إشارات سوسير إلى
المحاور الاستبدالية والتركيبية والعلاقة الاعباطية الدال
والمدلول هي العلامات في المجتمع بأسره.

في تلك الآونة ذاتها كان المنطقي "بيرس" يؤسس
السيمولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتميزه بين
مستوياتها المتعددة حيث يحدد الفروق بين الإشارات وهي
المتجاورة في المكان مثل "السهم" الذي يبصره مشيراً إلى
مكان معين ومثل حركة الأصبع عندما تشير إلى شيء
أمامها باعتبار تلك الإشارات مجالا لأنواع خاصة من
العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة التجاور
المكاني، وهي ذات طابع بصرى في مجملها ثم يميز بعد
ذلك نوعاً آخر من العلامة وهو "الأيقونة".

و"الأيقونة" تتمثل في الصورة الدالة على متصور
مثل صورة العذراء في الطقوس المسيحية أو صورة
السيارة في إشارات المرور أو غير ذلك مما تحدده طبيعة

العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه. والأيقونة تشبه ما تشير إليه والعلاقة بينهما حينئذ علاقة تخيلية فلن نستطيع فهم العلامة الأيقونية ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابه لها.

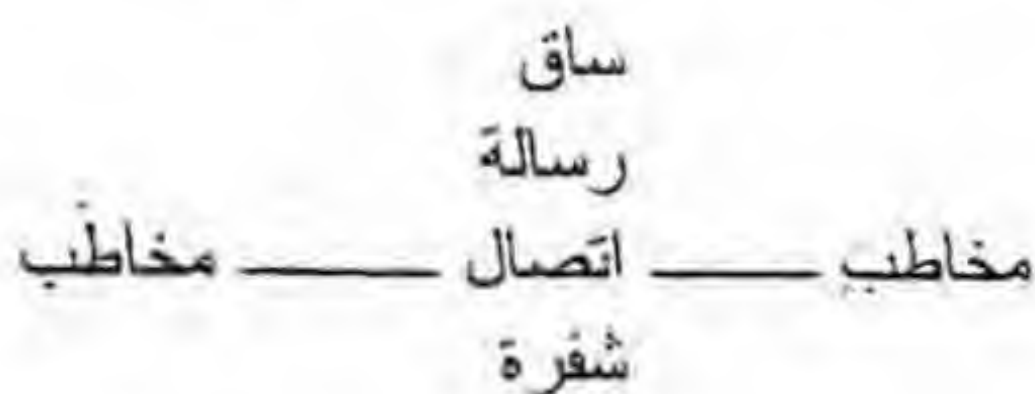
أما النوع الثالث فهو "الرمز"، ونموذجه الأول هو الكلمة اللغوية، والرمز يتميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجى.

فالعلاقة فى الرمز بين طرفى العلامة علاقة اعتباطية تتم بالصدفة وليست علاقة سببية، وإن كان لها أن تكتسب بعد ذلك بأثر رجعى طبقا لكل ثقافة طابعا سببيا ملتحما، لكنها فى البداية لم تكن بهذا القدر من الارتباط العقلى. ما يميز العلامة فى كل أشكالها عند "إيكو" - وهو ناقد أوروبى معاصر - هو قابليتها للكذب، فما يقبل الكذب علامة وما لا يقبل الكذب فهو ليس بعلامة. وبالطبع فإن قابلية الكذب تعنى قابلية الصدق، لأنه قرينه وبديله، أى إن العلامة هى كل ما يشير إلى غيره سواء كانت حقيقة طبيعية أو مصنعة من الإشارات الطبيعية كال دخان عندما يشى بالنار أو يدل على النار، والسحاب عندما يعد بالأمطار، لكن العلامات الثقافية هى موضع الدرس السيميولوجى فى نظمها المختلفة التى نتناولها البحوث السيميولوجية وذلك مثل توظيف الإشارات اللونية والخطوط المختلفة، سيميولوجيا فى علامات المرور حيث يلعب اللون (أحمر، أصفر، أخضر) والشكل

(من الرسوم والخطوط) والأيقونات وحركة التبادل بين الأشكال وتقاطعها مع الألوان، يلعب كل ذلك دورا هاما في منظومة علامات المرور، كذلك درسوا علامات المأكل في قوائم الطعام وعلامات الملابس في المناسبات الاجتماعية من أفراح وأحزان، من ملابس ملائمة للصباح وأخرى للمساء، من قطع وألوان يؤثرها الرجال والنساء ودلالات كل ذلك بتشكيلاتها المختلفة.

ولعل السيميولوجيا أن تكون من أكثر مناهج الفهر النقدي الحديث قابلية لأن تنتشر في دوائر الأدب والفن والثقافة في إطارها الكلي الشامل إذ إننا سرعان ما سندرك أن هذه العلامات تختلف في دلالاتها من ثقافة إلى أخرى وإذا كان سوسير قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هي السيميولوجيا، فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو "بارت" قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجي ابتدعه الإنسان إنما هو اللغة وأن كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة وتعتمد في أشكاله إلى كلمات فلا تكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء بإطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن نترد إلى إذهاننا كلمة ممنوع وهكذا فإن دخول اللون والحركة كان في اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوي سواء كان ذلك صراحة أو ضمنا، فاللغة هي النموذج السيميولوجي الأكمل ويكاد بارت ينتهي إلى اعتبار السيميولوجيا فرعاً من فروع الدراسات

اللغوية، وما يعنينا هنا هو التركيز على علاقة السيميولوجيا بالنقد وهو المجال الذي نمعن فيه، ونجد أن لغويا آخر من الجيل الثاني هو الذي وضع هذه العلاقة بترسيمته الشهيرة عن عمليات التواصل الثقافي والاجتماعي، وهو "جاكوبسون" وقدم ترسيمة التواصل في كل النظم اللغوية والأدبية التي سوف يعتمد عليها النقد في تحليل العلامات ودراسة العلاقات الماثلة بينهما وتعتمد هذه على التمييز بين المرسل والمرسل إليه وقناة الاتصال كخط مقطع بينها، لكن المهم هو بقية أطراف هذه الدائرة حيث نجد فوق قناة الاتصال، الطرف المتعلق بالسياق، وحيث نجد تحته قناة الاتصال والشفرات التي يتعين على الأطراف الاحتكام إليها لفهم مضمون الرسالة.



عندنا إذن مرسل ومتلق وسياق وشفرات ثم قناة اتصال بين هذه الأطراف وعندئذ نجد من المفيد أن نتوقف عند بعض الاصطلاحات السيميولوجية الهامة لكي نحاول تعريفها بإيجاز لتفتح الأفكار المتعلقة بها ومن أهم هذه المصطلحات:

١ - مصطلح "العلامة"

والعلامة عند "دى سوسير" تتكون من "دال" هو صورة صوتية، ومدلول هو المفهوم. أما عند "بيرس" فإن العلامة هي شيء ما يشير إلى شيء آخر سواء عند شخص ما في ناحية أو صفة معينة والعلاقة بينهما هي علاقة الإحالة أو المرجعية وفي نظرية (بيرس) السيميولوجية لكل علامة موضوع تشير إليه غير أنه لا يشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود طبيعي.

٢ - مصطلح "التبادل"

أخذ السيميائيون عن سوسير فكرة أن أية إشارة قبل ظهورها في أي منطوق فعلى توجد في شفرتها كجزء من قائمة تبادلية، أي من نظام من العلاقات التي تربطها بإشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات والمتضادات والكلمات الأخرى من الجذر نفسه، والكلمات التي تشبهها صوتيا وغير ذلك. وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات والتوريثات والكنائيات والمجازات الأخرى. وتؤدي فكرة التبادل إذا ما دفعت أبعد قليلا، إلى عملية توليد سيميائية غير محددة.

٣ - مصطلح "التركيب"

وهو ذلك الجزء من السيميائية (عند تشارلز موريس) الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول والتأويل،

وبهذا المعنى يعنى شيئاً شبيهاً جداً بالنحو، ويشير إلى علاقة الكلمات بعضها ببعض فى داخل فعل كلامى أو قول معين.

٤ - مصطلح "الشفرة": CODE

يرى السيميائيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنين . فحينما نستخلص معنى من حدث ما، فذلك لأننا نمتلك نظاماً فكرياً، أو الشفرة، تمكننا من القيام بذلك، فالبرق كان يفهم ذات يوم على أنه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش فى الجبال أو فى السماء، أما الآن فنفهمه على أنه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية، واللغات الإنسانية هى أكثر الوسائل المعروفة تطويراً للتشفير CODING ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل تعابير الوجه) وفوق لغوية (مثل التقاليد الأدبية). ويتضمن تأويل الأقوال الإنسانية المعقدة استعمالاً مناسباً لعدد من الشفرات فى وقت واحد.

نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن نظم الأدب بأجناسه المختلفة تعتمد على توظيف الإشارات اللغوية المكتوب بها هذا الأدب وتخلق شفرات أخرى مركبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبية، فالشعر مثلاً يوظف النظم الإيقاعية وأنماط التصوير العينية فى التخيل الشعرى كشفرات خاصة به، والمسرح يوظف شفرات

إيحائية أو لغوية مرتبطة بحركات الفعل الإنسانى قولاً وحركة والسرد يوظف تقنياته المرتبطة بالزمان والمكان والفواعل - رأى الأصوات الفاعلية فى النص - لخلق دلالة، المهم فى كل هذه النظم الأدبية أن العلامة لا يمكن أن تعمل بمفردها وإنما بإدراجها فى سياق متعدد المستويات فموقعها هو الذى يحدد وظيفتها وذلك مثل النقاط التى تشكل منها "ميناء" الساعة فعندما يشير "العقرب" القصير إلى النقطة التى تقع فى أعلى الساعة وفى الوضع الأوسط بالضبط بينما يشير العقرب الطويل إلى النقطة التى تقع إلى يسارها وقبلها بثلاث نقاط فإننى أستطيع أن أقرأ الساعة على أنها ٤٥ و ١١ فلا يحول تشابه النقط المختلفة للعلامات المختلفة دون أن يحدد الموقع مفهوم كل منها، فليس من الضرورى أن تكون كل العلامات متخالفة.

أمر آخر تدرج فيه البحوث السيميولوجية عندما تمتد إلى نطاق الأدب والفنون البصرية الأخرى مثل السينما وذلك لأنها تعتمد فى المقام الأول - على تركيب منظومات كبرى معقدة من علامات سمعية، بعضها لغوى وآخر موسيقى، وعلامات بصرية بعضها متصل بأوضاع وأشكال الممثلين وألوان الأشياء الطبيعية والصناعية وبعضها الثالث حركى يرتبط بتبادل المواقع وتطور الأحداث. فالمنظومة المتجانسة من هذه العناصر المشتتة لا يمكن أن يفهم طريقة إنتاجها لدالتها الفنية إلا عبر

توظيف مفاهيم سيميولوجية في تحليل أنماط العلامات
وأوضاعها وتركيبها وكيفية إنتاجها للمعنى الكلى الناتج من
مجموعها وليس من أجزائها. السيميولوجيا - إذن -
كمنهج نقدي تطويع للمفاهيم اللغوية والتقنية والأدبية
لتجعلها قادرة على احتضان التوليفات الإبداعية الجديدة
التي تدخل فيها الأشياء في نسيج مع الكلمات والشخص
لتحقيق عمل إبداعي فني، كذلك سنجد أن منهج
السيميولوجيا هو الذي يستطيع - دون أن يقع في مزالق
مناهج له قبل البنيوية - أن يربط بين الإشارات الدالة في
النظم الأدبية والفنية الجديدة وبين مرجعيتها في الإطار
الثقافي العام، ففي مقدوره أن يقوم بموقعة النص داخل
سياقه في إنتاج المؤلف والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه
والثقافة الثقافية التي يندرج في إطارها الكلى دون أن
يفلت منه الاهتمام والإمساك بالحلقات المفصلية الرابطة
بين هذه المستويات، كذلك سنرى أن البحث السيميولوجي
يسمح باتساع منطقة الفهم في إدراك النظم لتشمل قدرا من
التأويل المنضبط وذلك بالتمييز بين أنواع الشفرات
المختلفة، فعندما تكون الشفرة عامة فإن إعادة فكها
واستخلاص دلالتها لا يصبح أمرا مرتبطا بالمزاج
الشخصي للقارئ وإنما ترتبط بأرضية مشتركة مع غيره
من القراء المتلقين لهذه الشفرة العارفين بها وعندما يتعلق
الأمر بتوليد شفرة جديدة فإن آلية هذا التوليد تتوقف في
نجاحها على إمكانات التواصل وعلى دخول أكبر عدد من

المتلقين في لعبتها الجديدة.

هناك بعض المصطلحات الأخرى التى تولدت فى السيميولوجيا وأسفرت عن فعالية جديدة فى التحليل النصي للأعمال الأدبية وذلك مثل مصطلح التناص إذ إنه فى ضوء مفهوم الشفرة لا يتمثل فى مجرد إدخال كلمات فى كلمات أخرى، أى تداخل النصوص وإنما يتجاوز ذلك لكى يصبح تعديل شفرة النص الجديد باقتلاع وتحويل شفرة النص المأخوذ، والتداخل بين الشفرات وما ينجم عنه من توليد للدلالات الجديدة هو الذى تسفر عنه عمليات التناص بمنظور سيميولوجي، كما أن مصطلح الخطاب وشبكة العلامات المائلة فيه ومرجعياتها المختلفة فى إطار جنسها الأدبي وتقاليدها المرعية تعد بدورها نتيجة من نتائج البحوث السيميولوجية، وتوظيفها اعتمادا على مفاهيم التداولية فى الإجراءات التحليلية النقدية الجديدة، يعد - أيضا - نتيجة أخرى من نتائج البحوث السيميولوجية.

وهناك أجناس أدبية قدمت لها السيميولوجيا أوفق المناهج الملائمة لطبيعتها وهى التى تمتاز فيها نظم العلامات، فإن الفن الذى يعد بمثابة الأم لها هو المسرح الذى كان من أكثر المستفيدين تطبيقيا من المفاهيم والإجراءات السيميولوجية فى التحليل ونستطيع نتيجة لذلك أن نعتبر دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها والعلاقات الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدى المعاصر.

المراجع

- ١- أنظمة العلامات ، إعداد سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد.
- ٢- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، باسكال (مترجم).
- ٣- محاضرات السيميولوجيا، للشاعر والباحث محمد السرغيني.
- ٤- السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي.
- ٥- شفرات النص، الدكتور صلاح فضل.
- ٦- عناصر السيميولوجيا، بارت (مترجم).

الفصل الرابع

التفكيكية

لأن عملية التفكيك ترتبط أساساً بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه، ومن ثم فإن مقاربتنا لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب وإنما باستعراض بعض المشاهد الأساسية في أبيات التفكيك وتأملها والتعليق عليها.

سنلاحظ - أولاً - من الوجهة المعرفية أن التفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها، وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة، وليضعها - وهذا هو أثره المباشر في العلم الإنساني خاصة وفي الفكر والثقافة والأدب - بين قوسين، أي ليبرهن على طبيعة التناقض المعرفي بين النص والإساءات الضرورية التي تحدث في القراءة. وإذا كان "رولات بارت" في الستينات هو الذي بدأ حركة التفكيك -

ولم تكتمل معالم البنيوية حينئذ - بطريقته الحادة اللاذعة
فى إثارة الأسئلة ومقارنة التصورات من جوانب كثيرة
للكشف عن تعدد المعانى واختلافها ، فإن "جاك دريدا" هو
الذى أسس التفكيكية كمقارنة للنصوص ونقد لها، وإذا
أردنا أن نأخذ نموذجا أول لهذا التفكيك فحسبنا أن نقرأ
عند دريدا هذا المشهد فى كتابه الأساسى "الكتابة
والاختلاف" يقول: "لما كنا ما نزال نعيش فى عصر
الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب
حلمنا، يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه فالنقد الأدبى
بنيوى فى كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن
ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم فى
نفسه، فى مفهومه ونظامه وطريقته، بات يعرف أنه
متصور عن القوة التى ينتقل منها أحيانا عندما يرينا بعمق
ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه وليس شرط
الخطاب حول العمل فحسب..." ثم يستطرد قائلا: "... ولكن
البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب، هناك
أيضا التضامن بين العناصر والكلية التى هى مشخصة
دائما، إن المنظور فى النقد الأدبى هو بحسب تعبيرات
دريدا تساولى وكلياتى، وإن قوة ضعفنا إنما تكمن فى كون
العجز يفصل ويحرر من الالتزام.

البنية هى الوجهة الشكلية للمضمون والشكل،
سيقال إن هذا التحديد من خلال الشكل هو فعل المؤلف
نفسه قبل أن يكون صنيع النقد وبمقدار معين ولكن هذا

المقدار هو ما يهمنا بأية حال.

اعتمد دريدا على تفجير البعد الفلسفى الطاغى فى تناوله لأنواع الخطاب مما يجعل النقد لديه مرتبطا بالدرجة الأولى بمفهومه العام قبل أن يكون مرتبطا بالنقد الأدبى على وجه الخصوص.

فقراءات دريدا للنصوص المختلفة ونصوصه التى وضعها تشكل كلها كما يقول "جون ستيرك" استكشافا لمركزية الكلمة الغربية وميتافيزيقيا الحضور التى يمكن القول أن هذه النصوص تؤكد وتزعزعها فى آن واحد. هى الميتافيزيقيا الوحيدة التى نعرفها وهى تكمن خلف تفكيرنا كله ويمكن القول أن الميتافيزيقيا تؤدى إلى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكرى ولذا فإنها تتحدد إذا كان تحديد الوجود بوصفه حضورا وقد كتب دريدا أن الإطار التاريخى للميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه حضورا ومن الممكن أن نتبين أن كل الكلمات المتصلة بالأساسيات والمبادئ أو المركز قد ظلت تسمى باستمرار ثابت حضور، ثم يستطرد "ستيرك" قائلا ربما كان من المفيد أن نعطي أمثلة لإيضاح ما تتضمنه فكرة ميتافيزيقيا الحضور فى الكوجيتو الديكارتى "أنا أفكر إذن أنا موجود" تعتبر أنا خارج مجال الشك لأنها حاضرة فى نفسها بفعل التفكير لذلك فإن مقولة "أنا موجود" صحيحة بالضرورة كلما لفظتها أو تصورتها فى عقلى. أو خذ مثلا ثانيا هو فكرتنا الشائعة أن اللحظة الراهنة هى ما هو

موجود، المستقبل سوف يوجد والماضى وجد، ولكن حقيقة كل منهما تعتمد على حضور الحاضر، المستقبل حضور سابق، والمثال الثالث فكرة المعنى عندما يخاطب بعضنا بعضا باعتباره أمرا حاضرا من وعى المتكلم يعبر عنه بعد ذلك بواسطة الرموز والإشارات، فالمعنى - إذن - هو المائل فى ذهن المتكلم فى اللحظة الحاسمة والأفكار التى تدخل فى تشكيل علم من العلوم تستمد كلها من نظام الحضور من حيث أنها تعجل حركة الاختلاف فى نقطة ما متعلقة بشيء مستقل متطابق مع ذاته فالموضوعية على سبيل المثال حضور قابل للتكرار بإمكانية التبدى المتكرر للأشياء أو مواقف متطابقة مع ذاتها وتعد مركزية الكلمة لا يقوم إلا على تلك المركزية ذاتها التى يسعى لتحطيمها لأنه يتضمن الحاجة والبرهان ويلجأ إلى الأدلة أو إلى أفكار عن التجربة أى أن يظل داخل النظام، كاشفا عن تناقضاته التى تمنعه أن يكون نظاما تاما للكتابة، ولذا فإنه من المستحيل عند دريدا التوصل إلى علم جديد للدلالة أو للمعنى لا يقع ضمن دائرة مركزية اللغة.

هذا يعنى أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهى تصف الطرق التى تضع بواسطتها المقولات التى تقوم عليها أفكار النص المحلل، تضعها موضع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التى يسعى النص فى نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل، ولكن استناد كل نصوص دريدا

نفسه والنصوص التى قرأها على هذه المزاوجة بين
المسلمات الميتافيزيقية والموتيفات النقدية يؤدى إلى نشوء
مشكلة لم يكن هناك سبيل إلى حلها حتى الآن، وهى
وصف الاختلاف بين ما يدعو دريدا بالقسمة النصية أو
بين تزواج الموتيفات فى كتاباته وتزاوجها فى كتابات
غيره من أصحاب النظريات المعاييرين الذين ينتقدهم
وستتضح أهمية هذا السؤال إذا نظرنا إليه من زاوية
أخرى...

فكثيرا ما نفسر القراءات على أنها هجوم على
الكتاب لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع أنفسهم
أو وجود عوامل تفكير ذاتية لأننا اعتدنا على اعتبار أن
التناقض مع الذات يفسر القيمة الفكرية لجهودهم ولكن إذا
كان هذا التناقض مع الذات أمرا لا محيد عنه فيما يقول
دريدا أو لا محيد عنه فى أى نص يطرح مشكلات كبرى
على الأقل، فما الموقف الذى يتعين اتخاذه تجاه هذه
النصوص...؟

من الممكن للمرء باستمرار أن يستغل الإمكانية
الاستراتيجية أو البلاغية التى تمكنه من التشديد على غفلة
الكاتب عما يقوله نصه، ولكن مادامت البنى التى يكشفها
المرء هى فى النص الذى كتبه الكاتب فإن مسألة وعى
الكاتب بها تصبح أمرا غير ذى بال.

من هنا نرى أن فكرة الاختلاف أساسية فى
التصور التفكيكى وهى تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من

المستويات، والتفكيرية بهذا المفهوم نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها ولا يمكن أن يوجد مستقلا كنظام مفاهيم قائمة بذاتها.

أوجد دريدا على ما يقول "تورث" طريقة نموذجية فيما يتعلق بتحديد منهجية فعالية التفكير قد تم تجهيزها بتعبير مثل الكتابة يعتمد على مقاومتها لأي نوع من المعاني المستقرة أو النهائية وإطلاق سمة مفهوم عليه قد يؤدي إلى السقوط في فخ تخيل وجود نظام أفكار هرمي تحتل فيه الكتابة مكانا متميزا كما فعلت البنيوية، لهذا السبب لجأ دريدا إلى حصن مستقبل من الاصطلاحات لم يكن من الممكن اختزالها إلى أي معنى ذاتي أو مفرد وربما يكون فعل "DIFFERENCE" الفرنسي أكثر هذه الاصطلاحات تعاليا حيث يقاوم مثل ذلك الاختزال.

فاللغة تعتمد على الاختلاف كما بين سوسير لكن الاختلاف ينتظم في بناء المواجهة المتميزة حيث يتشكل تنظيمها الأساسي بالاختلاف، لا يوصف هذه الفكرة فقط ولكنه يعرض من خلال معنى غير مستقر باستمرار. من هنا فإن التفكير يعتبر نشاطا يتشكل من خلال النصوص، عليها في النهاية أن تؤكد مشاركتها الجزئية فيما سبق أن فقدته، فتصبح القراءات الصارمة، والتي جاءت فيما بعد تصبح بذاتها معرضة لتفكير أكبر للمفاهيم الفعالة التي تحملها.

هناك فكرة أخرى جوهرية في التفكير إلى جانب

الكتابة وهي فكرة الانتشار أو التشتت قد ركز عليها دريدا في تقويضه للفكر الأفلاطوني خصوصا فيما يتصل بمفهوم الكتابة عند أفلاطون ونظرية المحاكاة، يأتي هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلالى أو كأن يبذر المرء بذورا أو ينثرها أو يشتتها كما أن للفظه علاقة بالتناسل. أما المصطلح فهو يعنى تناثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا التكاثر ليس بوسع المرء إمساكه وإنما يوحى بنوع من اللعب الحر، فهو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات، ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذى يركز على قبضان المعنى وتفسخه وفي كتابه الذى يحمل عنوان "الانتشار" يقدم مقدمة وثلاث مقالات طويلة يعالج فى المقدمة قضية التصدير والتقديم ليجدها انتشرت سلاليا فى المقدمات والتصديرات ويطرح المقال الأول "صيدلية أفلاطون" مشكلة الدواء وانتشار معناه المزدوج إلى الكلمات التى تنتسب إلى الأصل نفسه أو التى تجاوزه مثل الترياق، كريات الحب، العلاج، السم، طرائق الطبخ ومكوناته فينتشر المعنى بينها مما يجعل تحديده غاية فى الصعوبة إذ يحدث علاقة نسب بين هذه المفردات ثم يربط كيفية معالجتها عند أفلاطون بالكيفية التى عالج فيها الكتابة. ويعالج فى المقال الثانى قضية المحاكاة والنقد وانفصامه أو اتصاله بالفلسفة، وفى الثالث يتركز حديثه على قضية المؤلف وكيف ينتشر اسمه فى نصه وهكذا لا

يعود اسم المؤلف العلم إلا من خلال مقولة الآخر ليصبح نتيجة نصوصية وليس أصلا فاعلا للنص، بهذا يحاول دريدا أن يماري في هذا الكتاب عملية الانتشار ذاتها دون أن يكتفى بوصفها. من المعروف أن أفكار دريدا لقيت قبولا شديدا وتنمية فكرية ونقدية وبلاغية لدى كوكبة من النقاد الأمريكيين في مقدمتهم "بول ديمن" و"هارولد بلوم HAROLD BLOOM".

كتب دى مان كتابين على جانب كبير من الأهمية هما "العمى والبصيرة" فى أوائل السبعينيات وكتاب "أمثولات القراءة" فى أواخر السبعينيات وهما يدينان دينا واضحا لدريدا ولكنه يطور فيهما مصطلحه الخاص ويدور العمى والبصيرة حول مفارقة مؤداها أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدى فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التى تؤدى إليهما، إن جميع هؤلاء النقاد (لوكانش، بلانشو، بوليه) يبدون مدفوعين بصورة غريبة إلى تحقيق المثال فإن النقاد الجدد فى أمريكا أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة كولردج COLEIDGE عن الشكل العضوى ORGANIC FORM وهى الفكرة القائلة إن للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعى، ولكن بدل أن يكشف هؤلاء النقاد فى الشعر وحدة العالم الطبيعى وتلاحمه، فإنهم اكتشفوا معانى متعددة الأوجه، وفى نهاية المطاف تحول هذا النقد الذى يبحث عن المعنى إلى

الالتباس والتعدد فى المعنى، وهكذا تبدو اللغة الشعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المماثلة لوحدة الموضوع.

ويؤمن دى مان أن هذه البصيرة المقترنة بالعمى ييسرها انزلاق لا شعورى من نوع من أنواع الوحدة إلى الآخر، فالوحدة التى غالبا ما يكشفها النقاد الجدد ليست قائمة فى النص وإنما فى فعل التفسير وتؤدى رغبتهم فى الفهم الشامل إلى ظهور الدائرة الهرمينوطيقية "HERMENEUTIC CIRCLE" للتفسير، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر، هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة تنتج "الشكل" الأدبى، ولكن الخلط بين دائرة التفسير هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدى إلى استتصار بالمعنى المنقسم والمتعدد للشعر (أى بأن العناصر لا تشكل وحدة) كأنه لابد للنقد من أن يكون جاهلا بالبصيرة التى ينتجها "النظرية الأدبية المعاصرة - رمان سلدن ص ١٥٥". ويمكننا أن نعثر على نموذج لهذه المفارقة فى قول دى مان فى نهاية كتابه "العمى والبصيرة" حيث يكتب واحد من أبرز الغنائيين المحدثين وهو بول سيلان قصيدة عن أهم أسلافه فإنه لا يكتب قصيدة عن الضوء بل عن العمى وليس العمى هنا نتيجة غياب الضوء الطبيعى بل نتيجة استواء الأضداد فى

المطلق وفي اللغة، فهو عمى مرغوب فيه ذاتيا أكثر مما هو طبيعي. ليس هو عمى العراف بل عمى أوديب في كولونا الذي كان يعرف أن ليس بمستطاعه أن يحل لغز اللغة.

وتكمن إحدى الطرق التي يواجه بها الشاعر الغنائي هذا اللغز في استواء الأضداد اللغوي، أي ما هو تمثيلي وما هو غير تمثيلي في الوقت نفسه.

فكل شعر تمثيلي هو أيضا أمثولي دائما سواء أكان واعيا أم غير واع. ذلك نصف قوة الأمثلة في اللغة وتعمى على المعنى الحرفي المحدد للتمثيل المنفتح على الخارج. من ناحية أخرى نجد أن هارولد بلوم قد استخدم المجازات في النقد الأدبي على نحو يثير الإعجاب ومع أنه من أساتذة جامعة "ييل" فإن نزعتَه النصية، أقل جذرية من دي مان أو هارتمان إذ يظل يعالج الأدب بوصفه مجالا خاصا في البحث، ولكنه استطاع أن يجمع بجرأة واضحة بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدي والصوفية القبلانية، وهو يذهب إلى أن الشعراء منذ ميلتون - الذي هو أول شاعر ذاتي بحق - ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين في الزمن ويخشون نتيجة لظهورهم المتأخر في التاريخ، من أن يكون أبائهم من الشعراء قد استنفدوا كل إلهام متاح فيعانون كرها أوديبيا للأدب أو رغبة يائسة في إنكار الأبوة ويؤدي كبت مشاعرهم العدوانية إلى استراتيجيات دفاعية متباينة فلا

توجد قصيدة تنهض بذاتها، بل هي تتخلق دائما في علاقة
بغيرها، لذا كان الشاعر المتأخر في الزمن لابد من
الدخول في معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها
من الكتابة اللاحقة، وتلك المعركة تتضمن إساءة لقراءة
الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد. هذا "التواطؤ
الشعري" يخلق المساحة المطلوبة التي يتمكن فيها الشاعر
من توصيل إلهامه الأصيل، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا
التشويه العدواني لمعانى أسلافه لخنقت التقاليد كل إبداع.
وكثيرة هذه المبادئ الأخرى المرتبطة بآليات
تفكيك النصوص إبداعا ونقدا ولكنها جميعا تلتقى عند فكرة
جوهرية هي استحالة التمييز بالمعنى ورصد التناقض في
جذر أية بنية والتشكك في إمكانية فهم النصوص بشكل
قاطع، إذ تظل عمليات القراءة وإساءاتها هي المولدة
للدلالات المتحددة.

وقد وجد هذا التيار أنصارا له في الفكر العربي،
يمارسونه في الفكر الفلسفي والأدبي بغية خلخلة المفاهيم
القارة ووضعها موضع التساؤل تنشيطا لحركة التحولات
في الفكر الحديث وإثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من
يقينيات جاهزة، ومن أهم هؤلاء المفكر اللبناني الدكتور
"علي حرب" والناقد السعودي "عبد الله الغذامي" والناقد
المصري الذي يؤلف نتاجا خاصة به من التفكيك والتأويل
في دوائر الاتصال والقراءة الدكتور "مصطفى ناصف"،
وكما أن مشهد التفكيك في الغرب يجعل القوائم المشتركة
ضعيفة، فإن مشهد التفكيك العربي يظل بدوره مفككا.

المراجع

- ١- الكتابة والاختلاف، دريدا، ترجمة كاظم جهاد.
- ٢- التفكيكية: النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد.
- ٣- البنيوية وما بعدها، سلسلة عالم المعرفة.
- ٤- النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور.
- ٥- العمى والبصيرة، دي مان، ترجمة سعيد الغانمي.
- ٦- دليل الناقد الأدبي، تأليف ميجال الدويدي وسعد البازعي.

الفصل الخامس

نظريات التلقى والقراءة والتأويل

إن الجمع بين هذه العناصر الثلاثة يمثل إشكالية أولى لأنه على وضوح العلاقات القائمة فيما بينها باعتبارها تمثل منظومة متجانسة تقع في دائرة الاعتداد بطرفي العملية التواصلية الأخيرين النص - القارئ، وتحليل ج مالية التفاعل بينهما بتفسير عمليات القراءة وآليات التلقى وإمكانات التأويل، برغم ذلك فإن منشأ هذه التوجهات لم يكن متساوفا من الناحية التاريخية، وإنما برزت في إشكاليات التأويل أولا وتبلور في عمليات الاعتداد بأنواع معينة من القراء كما يطلق عليهم "القراء النموذجيون" قبل أن يتم إلقاء الضوء بصفة أساسية على جماليات التلقى، أو طبيعة الاستقبال الأدبي وعلاقته بإنشاء الدلالة النصية، كما أن هناك إشكالية أخرى تتمثل في اعتبار هذا التيار مما بعد البنيوية، لأن التوجه النمطي موازيا لها وليس منبثقا عنها، وتوخي في الدرجة الأولى تغطية الجوانب التي أهملتها البنيوية باعتمادها على

"المحايدة النصية" وتجاهلها المتعمد للسياقات التاريخية والاجتماعية الخارجية عن حدود النص، جاء هذا التيار ليستكمل ما أجملته البنيوية وليضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها وبنقل مركز الثقل من استراتيجيات التحليل من جانب المؤلف - النص إلى جانب النص - القارئ.

وربما كان بوسعنا أن نعتبر مقال الناقد الألماني الشهير "ياوس" في نهاية الستينيات المعنون بـ "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" المنطلق الحقيقي لهذا التوجه برمته إذ إنه ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة اعتمادا على فكرتي النموذج والثورة العملية اللتين استمدهما من كتابات "توماس كون" في بنية الثورات العملية بوصفها إنجازا شبيها بإجراءات العلوم الطبيعية فهو يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تتطوى على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة، أن النموذج الذي وجهه البحث الأدبي ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي تؤسمتها فيه الدراسات الأدبية ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب التنازل العتيق إلى أن

يُثَبَّتُ مرةً أخرى أنه غير قادر على الوفاء بوظيفته في شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن، أن كل نموذج لا يحدد مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة التي يتناول نقاد الأدب وفقاً لها فحسب، بل يحدد كذلك المبدأ الأدبي النظري برمته، وبعبارة أخرى فإن أى نموذج بعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التي يراد تفسيرها على السواء.

من هناك فإن "ياوس" يحدد العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد في ثلاث نقاط:

أولاً: انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخي شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.

ثانياً: الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة.

ثالثاً: اختبار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية.

وعندما يتوقف النقاد لرصد العوامل المؤثرة في تكون نظرية التلقى، فإن "ياوس" يوجب يوجرها في خمسة مؤثرات هي على التوالي:

١- الشكلائية الروسية،

٢- بنيوية براج،

٣- ظواهرية "رومان انجاردين"،

٤- هيرمينوطيقا "جادامر"،

٥- سوسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر.

وقد اختار هذه العوامل لما لها من تأثير ملحوظ في التصورات النظرية على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقى ولأنها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث الأدبي بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص وفي معظم الأحوال لأنه كان هناك تأثير مباشر لها على نظري ما يسمى بمدرسة "كونستانس"، بل كذلك إلى الستينيّات ولأن هذه المدرسة تبدو كما لو كانت مسؤولة عن المبادئ التي أشاعت هذا الاتجاه النقدي في دوائر مختلفة. وبوسعنا أن نقتصر من هذه العوامل على الإشارة التي ألصقها بنظريات التأويل وهو ما قدمه "جورج جادامر" في نظريته الهرمينوطيقية، إذ إن بقية الروافد مشتركة مع اتجاهات منهجية سبق التعرض لها من قبل. وأهم ما قدمه "جادامر" هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي وإذا كان "هولمب" يلاحظ نوعاً من المفارقة في تأثير "جادامر" في نظرية التلقى فلأنه في أعظم أعماله "الحقيقة والمنهج" قد حاول التشكيك على وجه التحديد فيما يبدو أن الكثير من مسهمي نظرية التلقى أشد ما يكونون في حاجة إليه إلا

وهو "المنهج" ، لا لدراسة الأدب وتجليله فحسب بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص، وبعبارة أخرى فإن حرف العطف في "الحقيقة والمنهج" لا ينبغي أن يفهم بمعناه الرابط، بل بمعناه المفرق، ومع أن الهدف الأساسي الذي يرمى إليه الكتاب في هذا الصدد هو المنهج التجريبي في العلوم الطبيعية فإن هجوم "جادامر" على المنهج قابل للتأكيد وللتطبيق كذلك على كثير ممن درج في حملة مفردات نظرية التلقي. إن المنهج عند "جادامر" هو شيء يطبقه شخص ما على موضوع ما من أجل الحصول على نتيجة بعينها، وفي حالة العلوم الطبيعية، ثم الربط على نحو مغلوط وفقا لما يراه "جادامر" بين هذه النتيجة والحقيقة، وقد كان تجديد الهرمينوطيقا وهي علم الفهم والتفسير والتأويل مقصودا به مواجهة هذا الارتباط الضال وهو موقف مضاد لميل العلم الحديث لاستيعاب الفكر التأويلي وجعله في خدمة العلم. يطرح "جادامر" الهرمينوطيقا بوصفها اتجاها مصححا ينتمي إلى نفس النقد من أجل تخطي القيود المحددة لكل محاولة منهجية.

ويؤكد "جادامر" أن الوعي ذا الطابع التاريخي العلمي هو أولا - وقبل كل شيء - وعي بالموقف التفسيري، ولكي يوضح ما يعنيه بالموقف التفسيري يقول أنه يمثل مرتكزا يحدد إمكانية الرؤية ثم يتقدم مستعيرا مصطلحا من الظاهراتية يجسد فكرته الأساسية عن الأفق باعتباره ركنا جوهريا في مفهوم الموقف وعلى هذا

فالأفق يصف تمرکزنا فی العالم ولا ینبغی أن نتصوره
على مرکز ثابت أو مغلق بل الأصح شیء ندخل فیهِ
وهو یتحرك معنا ویمكن كذلك تعریفه بالإشارة إلى
التحيزات التي تحملها فی أى وقت بعینه مادامت هذه
التحيزات تمثل أفقا لا نستطیع أن نرى أبعد منه، ومن ثم
یوصف حدث الفهم فی واحدة من أشهر استعارات
"جادامر" بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقى بالأفق
التاریخی المستقل لنص أدبی ما على سبیل المثال فكرة
أدبية خادعة، فليس هناك خط فاصل بین الأفق الماضی
والأفق الحاضر. یقول "جادامر" عندما نضع وعینا
التاریخی نفسه خلال الآفاق التاریخیة فإن هذا لا یستطیع
العبور إلى عوالم غریبة لا ترتبط على أى نحو بعالمنا
ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذى نتحرك من
داخله والذى یعانق فیما وراء الحاضر الأعماق التاریخیة
لوعینا الذاتی، إنه أفق واحد فی الحقیقة ذلك الذى یعانق
كل شیء احتواه الوعي التاریخی.

ومع ذلك فإن هذا الوهم أو هذا الإسقاط للأفق
التاریخی هو مرحلة ضرورية فی عملية الفهم، إذ یعقبه
مباشرة وعی تاریخی یعيد الترابط بین ما كان قد تبینه
داخل النظام لکی یصبح مرة أخرى کیانا متحددا مع ذاته،
ویذهب جادامر إلى أن تداخل الأفق یحدث فی الواقع
ولكنه یعنى أنه عندما یطرح الأفق التاریخی فإنه ینحى فی
الوقت نفسه على نحو یکاد یکون جدلیا بحيث یبدو أن

الفهم هو وعى تاريخى قد أصبح واعيا بنفسه.

وكانت جماليات التلقى على نحو ما يسمى "ياوس" نظريته فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات تذهب إلى أن الجوهر التاريخى لعمل فنى ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه والأحرى أن الأدب ينبغى أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقى "قالادب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أى من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور. ويسعى "ياوس" إلى تلبية المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب فى سياق أوسع للأحداث كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلال الذات المدركة فى المركز من اهتماماته ، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال.

يقول "ياوس" تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية فى حقيقة أن أى استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمه الجمالية مقارنة بالأعمال التى قرئت من قبل والدلالة التاريخية التى فهمت من هذا، أن الفهم الأول سيؤخذ به وسينمى فى سلسلة من عمليات التلقى من جيل إلى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرب الأهمية التاريخية للعمل ويتم إيضاح قيمته الجمالية.

وهكذا كان هذا التحول في الاهتمام له دلالة
الضمنية كذلك بالنسبة إلى النمط الجديد من تاريخ الأدب
وما كان "ياوس" يتوسمه هو تاريخ يؤدي دورا واعيا
يصل الماضي بالحاضر وسوف يطلب من مؤرخ التلقى
الأدبي بدلا من أن يتقبل الموروث بوصفه معطى أن يعيد
التفكير على الدوام في الأعمال المعترف بها مبدئيا في
ضوء كيفية تأثرها بالظروف والأحداث. "ان النقلة من
تاريخ تلقى العمل المفرد إلى تاريخ الأدب من شأنها أن
تؤدي إلى رؤية الناتج التاريخي بالأعمال وعرضه فيما
تحدد هذه الأعمال تماسك الأدب وتوضحه إلى الحد الذي
يصبح عنده للعمل لدينا معنى بوصفه التاريخي السابق
لتجربته الراهنة. بهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب
معنى بوصفه مصدرا للتوسط بين الماضي والحاضر في
حين يصبح للتاريخ الأدبي مكان الصدارة في الدراسات
الأدبية والنقدية، لأنه يعيننا على فهم المعاني السابقة
بوصفها جزءا من الممارسة.

ويرى بعض نقاد نظرية التلقى أن النص في ذاته
ليس له أي قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل
الأدبي فليس أمامنا في أية حال سوى استخدام النص أو ما
يطلق عليه عملية النص التي تتضمن الإنتاج والتلقى معا،
فالنص المبدئي في ذاته والذي لم تمسه يد القارئ لا
يدخل مجال البحث، فنحن لا نلتقي إلا بالنص المؤول الذي
بأشره الباحث بالقراءة. وتتكون "عملية النص" هذه من

مجموعة من الأحداث المبسطة أو المتنوعة التي تتضمن تلقى بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه أو ترجمته ومراجعته للوصول إلى تقييمه في ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه وعندئذ يتبين لنا أن المهم في حقيقة الأمر ليست علاقة النص بالقارئ بل القارئ بالقارئ، ففي تقدير هؤلاء النقاد لا يتمثل موضوع البحث الآن في النصوص وخاصة في النصوص المقدمة في شكل كتب بقدر ما يتمثل في عمليات استخدام النصوص. وبهذا فإن تاريخ التلقى هو الذي يمثل تاريخ الأدب بهدف بناء منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحويل الأذواق إلى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات بحوث تجريبية عن عمليات التلقى الأدبي لوضع الخرائط الكلية للأدب الحديثة، وعندئذ سوف نلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية بتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة في النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها ومن هنا فإن فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحويل الذائقة وكيفية استقبال الأعمال الفنية حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر فماذا يقرأ في فترة معينة من قبل طبقات المجتمع ولماذا يقرأ؟

ينبغي أن يكون السؤال الرئيسى فى التاريخ الأدبى، وحسب هذه الرؤية فإن هناك قوى ومؤسسات تسهم فى تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من أهمها

المدارس والجامعات ووسائل النشر والإعلام التي تسهم في صناعة منظومة القيم الفنية ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة.

ومنذ انتشار البنيوية وما بعدها وازدهار نظريات التلقي والتأويل وتحليل النصوص وفقا لأفعال الكلام تعتبر القراءة نشاطا خلاقا مما يجعل من المشروع الحديث عن العمل القرائي في موازاة العمل الأدبي وربما كان التحديد الذي قدمه "ISER" "أيزر" لفعل القراءة الذي يعتمد على التناغم بين النص والقارئ هو الذي يضع القضية في نصابها الصحيح فهو يرى نماذج النص لا تحيط إلا بطرف واحد من الموقف التواصلية فبنية النص وبنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتم بقدر ما يظهر النص في القارئ متعلقا بوعيه، هذا التحول في النص إلى ضمير القارئ كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص لكن الواقع أن النص وهو يشرع في التحول لا يصبح جديدا بذلك ما لم يتخذه الوعي وسيلة لإظهار كفاءته في الالتقاط وإعادة البناء وكلما أشار النص إلى الوقائع المعطاة التي ينتمي إليها عالم السلوك الاجتماعي للمتلقين المحتملين كان قادرا على إنتاج الأفعال التي تقود إلى تأويله وإذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذي يصل إلى مداه بفضل القارئ فإن وظيفته الأولية حينئذ هي القيام بدور المؤشر لما ينبغي

إنجازه ولم يتم إنتاجه بعد.

وإذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص، فإن جهد منظري التلقى قد تركز حول تحديد القارئ. وأمام الصعوبات التي تحول في كثير من الأحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية تضيء عمليات تلقي الأعمال فإن كلا من "ياوس" و"جادامر" قد لجأوا إلى فرضية القارئ الضمني وتمثل في دراسة أبنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل الذي يتخذها كي يلفت انتباه المرسل إليه مما يجعله يترك في النص فراغات كافية تسمح بتنشيط عملية القراءة في التعامل البناء للخلق الفني للعمل ويلعب "أفق التوقعات" دورا أساسيا في نظرية التلقى، فبناؤه يعتبر منطلقا لتصوير النظم الأدبية وقد استقاه "ياوس" من "كارل بوبر" ومن "مانهاين" حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب وتطلق السيميولوجيا الروسية خاصة "لوتمان" عليه تسمية الشفرة الثقافية وهو مصطلح أكثر حيادية ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد بينما يربطه "ياوس" بالقيمة مؤكدا أن إعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة، وإذا كانت الثقافة التقليدية هي التي تقيم عادة أفق التوقعات فإن القارئ كثيرا ما يعمل على ملء الفراغات في النص متتبعا الاستراتيجيات التي تمثل فيما يطلق عليه "هيكل التضمينات" الخاص بكل نص حسب عبارة "أيزر"

مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذى يسمح بقياس مدى قيمته الأدبية، وهكذا تضاف إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هى المسافة الجمالية التى يعتمد عليها فى مفهوم التّقابل.

على أن "أيزر" يضيف إلى مفهوم "أفق التّوقعات" فكرة حيوية أخرى فيما يطلق عليه "نقطة الرؤية المتحركة" وهى فكرة ضرورية للتوصيف الدقيق لعملية التّلقى الأدبى، فالنص لا يمثل سوى افتتاحية للمعنى، ولسنا فى موقف يسمح لنا أن نتّمثله فى مرة واحدة على عكس ما يحدث عند تّلقى الأشياء إذ بينما تقوم الأشياء حيالنا باعتبارها كلا مرة واحدة "تظرة الجشطات" فإن النص لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا فى المرحلة النهائية للقراءة عندما نجد أنفسنا غارقين فيه فبدلاً من علاقة ذات موضوع الخاصة بالإدراك فإن القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات، إنه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية فى النصوص الأدبية. وهناك فكرة أخرى ذات أثر بالغ فى جماليات التّلقى هى فكرة "التماهى" وقد نماها "ياوس" ووضع لها خمسة مستويات وهى:

أولاً: التّداعى، ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل إيجابى متعة الوجود الحر وإن كان يقع سلبياً فى جانب الإفراط.

ثانياً: الإعجاب ، ويقوم على علاقة البطل الشامل سواء كان قديساً أو حكيماً ويشبع إيجابياً متعة المنافسة وسلبياً التقليد ورغبة الهروب.

ثالثاً: الجاذبية ، وهي خاصية البطل الناقص وتثير الاهتمام الأخلاقي والتضامن، لكنها تقع سلبياً في العاطفية والرغبة في العذاب.

رابعاً: التطهير، يحدث مع البطل المضطهد أو المعذب ويثير الاهتمام والأحكام الأخلاقية، لكنه يؤدي سلبياً إلى الفضول والهزاء.

خامساً: السخرية، وتحدث مع البطل المضاد وتشبع حس الإبداع وتنمية الإدراك الحسى والتأمل النقدى لكنها تجنح إلى المثالية الفلسفية.

هذه النظرية فى مستويات التماهى مع البطل لدى المتلقى ينبغى أن تفهم باعتبارها مجموعة من وظائف التجربة الجمالية التى قد تبدو مجتمعة فى كل عصر كما يمكن لها أن تدخل فى علاقات حرة من السبب والنتيجة.

وقد أدرك "ياوس" أن تطور دراسات التلقى تمثل إسهاماً فى نظرية الاتصال، وتقصّد فى الدرجة الأولى إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقى والتفاعل بحد الاعتبار إلى القارئ والسامع والمشاهد وهم المتلقون فى الدراسات الأدبية وأن هذا يفتح مع ما يحدث فى المجالات المعرفية الأخرى بغية الوصول إلى نظرية عامة فى الاتصال متداخلة الاختصاصات تشتمل على رؤية إنسانية كاملة.

وبوسعنا أن نشير في نهاية الأمر إلى بعض
الإسهامات الغربية الأخرى في نظريات التلقى وخاصة
عند النقاد الأمريكيين مثل "ستالي فش" في تجربة القراءة،
"وجوناثان كوللر" في أعراف القراءة وغيرهم من النقاد
الأوروبيين.

المراجع

- ١- نظرية التلقي، روبرت هولمب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل -
النادي الأدبي بجدة
- ٢- شفرات النص، د. صلاح فضل
- ٣- النظرية الأدبية المعاصر، ترجمة د. جابر عصفور.

الفصل السادس

علم النص

هو آخر المناهج حتى الآن، ولا يرجع ذلك إلى المستوى الزمني في ظهوره في الآونة الأخيرة عند نهاية القرن فحسب، بل يعود كذلك إلى أنه أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وإفادة من المقولات السابقة عليه واستيعابا لها لإدراجها في منظومته العلمية بعد أن كانت مبعثرة في أشتات مبعثرة وهناك تعريفات عديدة تشرح مفهوم النص عامة، وأخرى تبرز الخواص النوعية المائلة في بعض أنماطه، خاصة الأدبية. لكن التجربة النقدية تشير دائما إلى عدم كفاية التعريفات. فعلينا أن ننبنى موقفا آخر يقيم تصورا للنص من جملة المقولات التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيمولوجية الحديثة، دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية البحتة. ولعل تعريف "كرستيفا" للنص يكون أكثر تمثلا لهذه المقاربات، فهي تشير إلى أنه "جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، وذلك بكشف العلاقة

بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها.

والنص بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعنى أمرين:

الأول: علاقته باللغة التي يتموقع فيها، إذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكير وإعادة البناء مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

الثاني: يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص. ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ونقضه. وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجية على أساس أن إحدى مشكلات السيميولوجيا آنذاك تصبح طرح التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية لتحل محله عمليات تحديد النصوص المختلفة بالتعرف على خصوصية النظام الذي يهيمن عليها في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه.

وبهذا فإن النقاط النظام النصي المعطى - كتمارسة سيميولوجية للأقوال وللمتتاليات التي يشملها في فضائه أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها - يطلق عليه وحدة أيديولوجية.. وهذه الوحدة هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي.

يلاحظ هنا أن مفهوم علم النص يستوعب العناصر الداخلة في تشكيل النص والمرتبطة بالإطار الخارجى المحيط به بقدر ما تتبدى فاعليتها فى هذا التشكيل. فلا يعنيه الاستطراد الخارجى عن السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية، بقدر ما يعنيه الحضور النصى لهذه السياقات وتحليل معطياتها..

ويعلق "بارت" على هذا التحديد النصى مشيراً إلى أن نظرية النص هى أولاً نقد مباشر لأية لغة واصفة، أى إنها مراجعة لعملية الخطاب ولذلك التمسّت تحولا علميا حقيقيا. وقد تبلور مفهوم النص عنده فى بحث كتبه عام ١٩٧١ بعنوان "من العمل إلى النص". قدم فيه نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكى فى المرتبة الأولى وموجزها.

١- فى مقابل العمل الأدبى المتمثل فى شئ محدد تقترح مقولة النص التى لا تتمتع إلا بوجود منهجى فحسب، أى إنها تشير إلى نشاط وإلى إنتاج. وبهذا لا يصبح النص مجردا كشيء يمكن تمييزه خارجيا وإنما كإنتاج متقاطع يخترق عملا أو عدة أعمال أدبية.

٢- النص قوة متحررة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم.

٣- يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، فهو تأخير دائم مبيت مثل اللغة، لكنه ليس متمركزا ولا

مغلّقا، إنه لا نهائى، لا يحيل إلى فكرة معصومة، بل إلى لعبة متنوعة ومخلوعة.

٤- إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالى، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.

٥- إن وضع المؤلف يتمثل فى مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته، بل إلى غيبة الأب، مما يمسح مفهوم الانتماء.

٦- النص مفتوح يتجه إلى القارئ فى عملية مشاركة وليست مجرد استهلاك. هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة وإنما تعنى اندماجهما فى عملية دلالية واحدة، لأن ممارسة القراءة إسهام فى التأليف.

٧- يتصل النص بنوع من اللذة الشبقية المشاكلة للجنس، فهو إذن واقعة غزلية

وتعد مجموعة المبادئ هذه لونا من التطبيق المبكر لمفاهيم التفكيكية، وجماليات القراءة، وتفتح آفاقا حركية متجاوزة لفكرة النص بالتركيز على ديناميته. وإذا كان مفهوم النص يعنى أن يبدأ التحليل بالوحدة الكبرى التى ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لها فإن علينا التوضيحية بفكرة الطول فى سبيل الوصول إلى النص المستدير المكتمل الذى يحقق مقصدية

قارنة في عملية التواصل اللغوي.

وقد نستخدم هنا فكرة انغلاق النص على نفسه كمحور لتحديد اكتماله، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات الحرة، وإنما بمعنى اكتماله بذاته، فيصبح النص "هو القول اللغوي الأدبي المكتمل بذاته والمكتمل في دلالاته" فما يحقق هذا الشرط، مهما كان طوله يعد نصاً. وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصية التي تقوم كمطلق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات؛ بمعنى أن النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة محررة للنص اللغوي فحسب، بل هو رسالة ناجمة عن نظام معين في المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن نتبنى المستوى التعبيري للغة الأدبية الذي يعتمد على الشفرة اللغوية لابد أن نبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن جملة من عمليات التفسير وعلاقاتها الجدلية وتراكباتها البنيوية، مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد الأجناس والعصور الأدبية.

ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن نص أدبي فإننا نحيل إلى أفق خاص له حدود معينة وتتجلى في هذا الفضاء مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبى أو بنيوى، أو سيميولوجى، حيث تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة بالاستعارات والرموز وأشكال التكرار والتوازي والإيقاع

والصور النحوية والشفرات السردية مما يَتميز به النص الأدبي عن النصوص اللغوية الأخرى ويدعو قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة غير أحادية منسجمة مع شكل الخطاب ومرتبطة في الآن ذاته بطبيعته الشعرية.

ويتخذ الباحث الروسى "لوتمان" منظورا أكثر شمولاً عندما يدرج مفهوم النص فى تصوراتهِ عن الفن، فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية:

١- التعبير: فالنص يتمثل فى علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارجة النص. فإذا كان هذا النص أدبيا فإن التعبير يتم فيه أولاً من خلال علامات اللغة، والتعبيرات تجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقاً لنظام وتجسيدا ماديا له. وطبقاً لثنائية "سوسير" الكلام فى مقابل اللغة فإن النص دائماً ينتمى إلى مجال الكلام الفردى.

٢- التحديد: وهو لازم للنص، أى إنه من توفر بداية ونهاية له. وهو بهذا المعنى يقوم مقابل جميع العلامات التى لا تدخل فى تكوينه طبقاً لمبدأ التضمن وعدم التضمن. كما أنه من ناحية أخرى يقوم فى مقابل جميع الأبنية التى لا يبرز فيها ملمح الحد.

وكما برهن الباحثون فإن النص يحتوى على دلالات غير قابلة للتجزئة، مثل أن يكون قصة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة أو وثيقة، مما يعنى أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة، وينقل دلالتها كاملة غير منقوصة. والقارئ

يعرف كل نص من هذه النصوص بمجموعة من الخصائص، ولهذا فإن نقل سمة ما إلى نص ينتمى إلى نوع آخر إنما هي وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة، وذلك مثل سمة الوثيقة التى قد تنتقل إلى العمل الأدبى وتوجه دلالاته. ويؤدى تراتب النص وانقسامه إلى نظم فرعية مترابكة إلى قيام مجموعة من العناصر التى تنتمى إلى بنيته الداخلية كحدود واضحة لأنماطه المختلفة. وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والأشطار والأبيات والفقرات.

٣- الخاصية البنيوية: فالعمل لا يمثل مجرد متوالية من الفقرات، بل يتضمن تنظيمًا داخليًا يحيله إلى مستوى متراتب أفقياً ومبني فى جملته. فبروز البنية شرط أساسى لتكوين النص... ولهذا فإذا أردنا التعرف على نص أدبى مكون من مجموعة من جمل اللغة الطبيعية كان من الضرورى أن نلمس تشكيلها لبنية من نمط ثان على مستوى التنظيم الفنى. ومن الواضح أن هذه الخاصية البنيوية ترتبط بقوة بخاصية التحديد السابقة.

ويبدو أن هذا الطابع التركيبى للنص لا يقتضى اتخاذ معيار متصلب للامتداد الطولى، فالنص الأدبى يمكن أن يكون رواية مؤلفة من مئات الصفحات أو بيتاً واحداً من الشعر، غير أن الرسالة التى يتضمنها كل من النصين تنحصر فى حدودها، بحيث لا يمثل الامتداد الطولى عاملاً جوهرياً فى القيمة النوعية أو الشعرية للنص، بل يصبح

مجرد خاصية تتعلق بطريقة تراكب الأبنية الصغرى والكبرى المتصلة بمختلف الأجناس الأدبية.

وهناك مسألة أخرى ذات أهمية فى تحديد النص وهى ما يتصل بالعنوان الموضع له فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة هامة من دلالات النص الأدبى وإشاراته الرمزية. ومثل هذا قد يحدث فى بقية النصوص الصحفية، مما يجعل العنوان فيها عنصرا موسوما ومكتفا.

وليس معنى هذا أن جميع التحليلات النصية لابد أن تشمل العنوان، بل على العكس من ذلك نجد أن اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا للمحلل واختبارا لاستراتيجية. وهناك سمة للنص الأدبى شغلت البنيويين ومن بعدهم، وهى علاقة النص بالكتابة، وارتباطهما معا بمصطلح الخطاب. بحيث يعتبر من هذا المنظور حالة وسطية تقوم بين اللغة والكلام، وهذه السمة ذات أهمية خاصة فى عمليات الفهم والتأويل، أى فى عمليات إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها. وفى هذا الصدد يقول "ريكور" لنطلق كلمة نص على كل خطاب ثم تثبيته بواسطة الكتابة. وأن هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له. وعلى هذا فإن مفهوم النص ينطوى على أن الرسالة المكتوبة مركبة مثل العلاقة، فهى تضم من جهة مجموعة الدوال بحدودها المادية من حروف متسلسلة فى كلمات وجمل ومتتاليات، ومن جهة ثانية تضم المدلول بمستوياته

المختلفة... ويمكن أن نخلص من كل ذلك إلى أن مفاهيم النص لها تصور ان كبيران:

أحدهما استاتيكي ثابت، والآخر ديناميكي متحرك، ويوسع التحليل متابعة هاتين الاستراتيجيتين . على أن التحولات النصية لا تقوم كلها في مستوى واحد، بل هناك درجات عديدة للتناص يمكن أن يقودنا إليها التحليل النصي. فهناك مثلا خواص شكلية محددة مثل الإيقات والأوزان والشخصيات يمكن استخدامها كحد أدنى للتناص على افتراض ما يلزم استعمالها وتوظيفها من أعراف خاصة بكل جنس أدبي على حدة.

وفي محاولة التعرف على المقاربات المختلفة لمفهوم النص وخصائصه نجد أن مصطلح السياق لا بد أن يبدأ بالسياق النفسى الذى يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه لدى المتلقى، مما يجعل المشكلة الجوهرية التى يتركز فيها البحث هى تأويل النصوص. ويستخدم مصطلح التأويل للدلالة على التأويل الشكلى من ناحية والتأويل السيكلوجى المرتبط بالمعرفة من ناحية ثانية.

وانطلاقاً من هذا التصور يمكن القول أن البيانات المتضمنة فى النص تختزن فى الذاكرة ، وتكمن المشكلة حينئذ فى معرفة أنماط البيانات المختزنة وكيف ترتبط هذه العملية وقوانينها بفهم النص ذاته. ماذا يحدث للمعلومات المختزنة؟

هذه المعلومات ننساها، ولكن يظل جزء منها حاضرا فى الذهن، ولذا ينبغى التساؤل عن المعلومات

التي تتسى وتلك التي نحتفظ بها، كما أن علينا أن نعرف إن كان صحيحا أن بعض المعلومات تظل محفوظة يمكن استدعاؤها ، وكيف يتسنى لنا العثور عليها واستحضارها بفعالية لفهم نصوص أخرى. فبعد كل شيء تظل إحدى الوظائف الجوهرية لديناميكتنا النفسية تتمثل في إمكانية استثارة معلومات ما في ظروف ما عن طريق تذكرها.

هنا نتساءل: ما الذي نتذكره من النص بعد سماعه، أو قراءته؟ إن العلم الذي يجيب عن هذه الأسئلة هو علم نفس المعرفة، ويمكن وصف مجاله بالإشارة لاتصاله بحقول الوظائف النفسية التي تعد أشد تركيبا وسموا كالفهم والكلام والتفكير والتخطيط.

ويتعين علينا توظيف جميع الإجراءات التي ينتهي إليها علم نفس المعرفة بانتظام وتدرج لتحليل السياق الإدراكي لفهم النصوص الأدبية.

ينتقل - فان ديجك - وهو أهم علماء النص المحدثين لتحليل السياقات الثقافية الفاعلة في تكوين النصوص الأدبية وشرح طريقة مقاربتها، وذلك يتبعه خواص الأبنية الأسلوبية وعلاقتها بمختلف أنواع السياقات، لا لفهم النص فحسب، وإنما لفهم وتحليل مختلف وظائفه. وبهذه الطريقة فإن التحليل النصي لا يقارب من العوامل الاجتماعية المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها إلا تلك المظاهر التي تقوم بدور بارز في الإدراك، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند إجرائه للتشكيل الدلالي

والجمالي أو بالنسبة لمثلقى هذا النص عند ممارسته لفك
شفراته واستقبال بياناته.

وإذا كانت العلوم المختلفة تعنى بوصف النصوص
فإن ذلك يتم وفقا لمنظوراتها ووجهاتها المحددة. ففي
بعض الأحوال يتركز البحث على الأبنية النصية المتباينة
وعلى وظائف النصوص المختلفة تداوليا أو جماليا.
وتتمثل مهمة علم النص الحديث في وصف علاقات الأبنية
النصية بجميع مستوياتها، ثم شرح الأشكال المتعددة
لأنماط التواصل وطرق استخدام اللغة لملء فجوة التحليل
النوعى للنصوص الأدبية وأبنيتها. وهناك مجموعة من
العمليات الضرورية للقيام بالتحليل الدلالي الداخلى للنص
على أساس تجريده من روابطه الخارجية، وهى بإيجاز :

١- تقسيم النص إلى مستويات طبقا لمستويات
العناصر المكونة له تركيبيا، كالأصوات والبنى الصرفية
والمعجمية والأبيات والمقاطع بالنسبة للنص النثرى فى
مقاربة أولية.

٢- تقسيم النص إلى مجموعة أو مجموعات طبقا
للعناصر والوحدات المكونة له دلاليا، مثل نمط
الشخصيات أو غيرها، وهذه العملية مهمة فى التحليل
السردي.

٣- الفصل بين كل الثنائيات التكرارية من
المتعادلات وبين كل الثنائيات المترابكة.

٤- توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية،

وتحديد التعارضات الدلالية القائمة بينها وعلاقتها
بالتراكيب النحوية.

٥- تقسيم البنية المنبثقة من هذا التكوين التركيبي
والانحرافات الدالة فيها. مما يؤدي إلى اختبار الدالة
الناجمة عنها، ويسمح بالتالي بتقديم هيكل عام للنص.
وعندئذ تتجلى ضرورة استخدام الأبنية المكونة للكشف
عن الأبنية الدالة.

ولعل أوضح بيان تخطيطي لهذه المستويات يتجلى
فيما يطلق "فان ديك" عليه مكعب البنية النصية ، ويتمثل
في أبعاد ثلاثة هي:

المستوى، والمجال، والشكل

ويتكون المستوى من ثماني درجات، والمجال،
وهو الأوسط في الرسم التوضيحي للمكعب فهو يتكون من
ثلاث عناصر. وأما الشكل - وهو الأيسر فيتكون من
أربعة عناصر، وينتج ضرب هذه العناصر $96=4 \times 3 \times 8$
وحدة تتضمن مجمل عناصر البنية النصية وما يقوم بينها
من علاقات . وهناك توضيح مفصل لها في كتابنا عن
"بلاغة الخطاب وعلم النص" يمكن الرجوع إليه لاستيفاء
الإشارات المتعلقة بهذا المنهج الأخير من مناهج النقد
المعاصر ومعرفة كيفية احتوائه لأهم المحددات المعرفية
المثبتة في مناهج النقد الحدائرية وتوظيفها في منظومة
كلية متجانسة ومتنامية في الآن ذاته.

القرن الذهبي للنقد الأدبي

إذا أردنا أن نستطلع المشهد الجامع للنقد الأدبي عند مفترق القرنين، كان علينا أن نتذرع بلون من التاريخية الجديدة، التي أخذت تتشكل ضمن التيارات المحدثّة في الفكر الأدبي، وتعتمد بعض المقاييس الكمية والمؤشرات النوعية، لتبين مدى ازدهار الإنتاج الثقافي عامة، والابداعي خاصة في الحياة الأدبية، وارتباطه الجذري بعصبه الحساس المتمثل في النقد الأدبي، باعتباره البؤرة الجامعة لعدد من الدوائر المحيطة به، والمنزاحة في مختلف مظاهره العقلية والإبداعية.

وربما كانت القراءة التاريخية لأعداد المتخصصين وأنماط كتاباتهم النقدية من ناحية وتصنيف موجباتهم المتداخلة وأجيالهم المتتابعة من ناحية ثانية أن تعتبر المدخل الصحيح لتشكيل هذا المشهد وتحليل خطوطه الأساسية.

وقد كان لدى الباحثين انطباع عام مبهم بأن مفصل القرنين الثالث والرابع الهجريين يمثل العصر الذهبي الأول للثقافة العربية، خاصة في الإنتاج الأدبي والنقدي، دون أن يقوم دليل ملموس على ذلك. وقد أتى لي بصفة شخصية خلال الإسهام في التحضير لموسوعة أعلام العلماء العرب والمسلمين التي تعدّها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم أن أتبين المشهد بتفاصيله الإحصائية الدقيقة، فقد أخذت في إعداد القوائم المبدئية لعدد النقاد العرب في كل العصور حتى من رحلوا قبل

نهاية القرن العشرين، وكانت أمامي ثلاث مفاجآت بارزة.
أولها : أن عدد المشتغلين بنقد الأدب ودراسته وتحليله وتقييم مستوياته أقل بكثير مما كنا نتوقع، فقد اتفقنا على أن نقتصر في المرحلة الأولى على أكبر الأعلام في النقد الأدبي والبلاغة وعلوم الأدب، بحيث لا يزيد كل فرع من هذه الأفرع الثلاثة عن مائتي اسم قد نكملهم فيما بعد بمن يليهم في الأهمية ، وكانت دهشتي بالغة لأن عدد النقاد في كل العصور لم يتجاوز المائة إلا بقليل - مائة وعشرون تحديدا - مع التسامح في اعتبار بعض المؤلفين نقادا وهم غير مسحوبين في زمرة من يعتمد بإنتاجهم النقدي.

وثانيها: أن ٢٥٪ من هذا العدد قد تركزت تواريخ وفاتهم في القرن الرابع الهجري و ٢٥٪ منهم في القرن العشرين، والنصف المتبقى يتوزع على مدى ثلاثة عشر قرنا من الزمان، ومعنى ذلك من الوجهة الكمية أن هناك عصرين ذهبيين للنقد الأدبي، هما القرن الرابع الهجري والعشرون الميلادي تكتفت فيهما نسبيا أعداد النقاد وتعددت مؤلفاتهم في دراسة الأدب وظواهره المختلفة.

ثالثها: قد يكون هناك معامل ارتباط منتظم بين الإبداع الأدبي والكتابة النقدية، فكلتا الفترتين قد شهدت أيضا كبار شعراء العربية وكتابها المؤثرين في حركتها الثقافية العامة. وإن كانت خارطة توزيعهم زمنيا تقدم

بعض المغايرات الواضحة عن نظيرتها النقدية، لكن توجه الفكر الأدبي بجناحيه الإبداعى والتحليلى يقدم جدلية محكمة مسبوكة.

وقد يجوز لنا أن نستخلص على مستوى آخر نتيجة كيفية لهذه الأرقام، ترتبط باستراتيجية الثقافة العربية فى هذين القرنين وطبيعة علاقاتها الإنسانية، فاللافت للنظر أنهما عرفا أكثر أنواع التواصل احتداما وتفاعلا مع الثقافات الأجنبية؛ الفارسية واليونانية القديمة والهندية فى القرن الرابع الهجرى، والثقافات الغربية بتجلياتها المتنوعة فى القرن العشرين. وربما كانت علاقة الفكر الإبداعى بالثقافات الأجنبية علاقة جدلية مركبة وملتبسة تحتل التأويل، لكن الفكر النقدى فيما يبدو للعيان لا يمكن له أن ينمو محققا إنجازات يعتد بها ما لم يستوعب فى حركته خلاصة الثقاف الخلاق مع الحصاد المعرفى الإنسانى كله.

ونستطيع أن نولد من هذه النتيجة فكرة متممة لها، وهى أن كبار النقاد العرب، المؤثرين فى تطوير الخطاب النقدى لمن جاء بعدهم يمثلون غالبا أحوالا "مفصلية" واضحة، تلقى فيها الأصالة الرافضة للتطعيم. فأكثر العلماء حرصا وحفاظا على التقاليد القومية المتوارثة لا يضيف شيئا يعتد به، ولا يعتبر علامة دالة على مسار التطور العلمى والمعرفى. وأصحاب التأثير الحقيقى هم الذين تتم على أيديهم أبرز التحولات المعرفية المنهجية.

لكن علينا أن نقف عند هذا الحد في الاستنتاج، لنحاول إلقاء نظرة كلية على حصاد القرن الأخير في الحركة النقدية العربية. ولعل النموذج الذي يسمح لنا باستجلاء خطوطه الكبرى أن يكون هو "النموذج المهجور" في الدراسات الأدبية، مع أنه لم يأخذ حقه لدينا في التحليل والتنمية والبعث والتفلسف كما أخذه في الأدبيات الغربية، وهو "نموذج الأجيال".

وقد أتى لي أيضا أن أقاربه في الآونة الأخيرة في بحث مطول أكتفى هنا بتوظيف خلاصته على حالة النقد العربي المعاصر، على اعتبار أن "الجيل" مقولة تقديرية، تشمل منظومة من الشخصيات المحورية، تقوم بدور قيادي في توجيه استراتيجيات الثقافة والإبداع، وذلك بالالتفاف حول هدف رئيس، تحت زعامة ضمنية لأحدهم، مع تقاربهم في العمر بفوارق لا تتجاوز العقد الواحد، وتجانسهم في التوجه العام، مع الحفاظ على اختلافاتهم الفردية. وهم يشغلون الحياة العامة لمدة ثلث قرن تقريبا، قبل أن يسلموا الراية للجيل التالي لهم، والمتداخل نسبيا معهم.

ومعنى ذلك أن القرن العشرين يمكن توزيعه نقديا على ثلاثة أجيال، تتأوت أداء رسالتها خلاله، وتعددت اتجاهاتها بطوله، وقدمت عطاءها عبر تحولاته الكبرى، وليس من الضروري أن يكونوا جميعا قد ولدوا فيه أو رحلوا خلاله، لا بد للأول منهم أن يكون قد ولد قبله،

وللأخير أن يكون مستمرا في الوجود بعده، فهذا هو منطق الأجيال الطبيعي.

جيل الأساتذة

وهو جيل الرواد الذين ولدوا حول العقد الأخير من القرن التاسع عشر، حيث شهد عام ١٨٨٩م على وجه التحديد مطلع معظمهم: طه حسين، عباس محمود العقاد، ميخائيل نعيمة. وقبلهم بقليل ولد عبد الرحمن شكرى وأحمد أمين، ومن بعدهم جاء إبراهيم عبد القادر المازنى وزكى مبارك وأمين الخولى. وربما كان عقد العشرينيات من القرن العشرين هو الذى شهد انبثاق توهجهم الفكرى، فقد صدر فيه كتاب الديوان للعقاد والمازنى - ١٩٢١ - والغربال لميخائيل نعيمة عام ١٩٢٣، وفى الشعر الجاهلى لطه حسين عام ١٩٢٦، ومن قبل ذلك مقدمات شكرى لدوايينه، وغيرها من الأعمال التى أسست لمنظور نقدى جديد فى الأدب والثقافة، اعتمد على إعادة قراءة التراث الإبداعى فى ضوء التيارات المنهجية الحديثة، ووضع المخططات الأولى لتاريخ الأدب العربى، بإبراز أقوى نماذجه وشخصياته، وارتداد آفاق الأجناس الأدبية المحدثّة إبداعيا ونقديا فى القصة والرواية والمسرح، وقبل ذلك توظيف الأدب والنقد لدينامية النهضة العربية، باعتباره حامل رسالة فى التقدم الثقافى والاجتماعى، وصاحب دور خلاق فى قيادة الفكر وتوجيه الحياة العامة بمختلف

مظاهرها وفاعلياتها.

وربما جاز لنا أن نختص منهم ثلاثة أعلام بإشارات وجيزة، لأنهم يلخصون إنجاز الجيل بأكمله، على سعة الفروق الفردية بينهم، وتعدد الشواغل الدراسية والفكرية والإبداعية لكل منهم، وهم طه حسين، والعقاد ونعيمة؛ إذ قاموا بدور رئيسي في تطوير مفاهيم الأدب، وتنمية الفكر النقدي، وتأسيس الوعي المنهجي بالأدب تاريخاً وتحليلاً.

قدم طه حسين مفهومه الجديد للأدب باعتباره "ما يؤثر من الشعر والنثر، وما يتصل بهما لتفسيرهما، والدلالة على مواضع الجمال الفني فيهما" مقسماً الأدب إلى إنشائي - إبداعى: وهو "هذه الآثار التى يحدثها صاحبها لا يريد بها إلا الجمال الفني فى نفسه، لا يريد بها إلا أن يضيف شعوراً أو إحساساً أحسنه، أو خاطراً خطر له، فى لفظ يلانمى رقة ولينا وعذوبة، أو روعة وعمقا وخشونة... أما الأدب الوصفى فهو الذى يتناول الأدب الإنشائي مفسراً حيناً ومحللاً حيناً آخر، وربما اتفق الناس على أن يسموه نقداً.

طه حسين كان يمزج إذن بين النقد وتاريخ الأدب فى هذا المشهد الذى كتبه فى العشرينيات، لكنه لا يلبث أن يطور هذه المفاهيم فى دراساته اللاحقة، وإن كان اعتماده فى النقد والتحليل ظل ينصب على تشكيل مزاج وسيط، يجمع بين البحث الموضوعى والانطباع الذاتى المعتمد

على الذوق الشخصي، فالعملية النقدية كما يصفها، متبعا منهج أستاذه "لانسون" تمر بمراحل من اكتشاف النص وتحقيقه، وقراءته وتحليله، وهذه عملية إعداد تسبق القسم الفني الذي يتجلى فيه ذوق الناقد وتظهر شخصيته "فالناقد قد لا يستحسن قصيدة من شعر ابن نواس مثلا إلا إذا لاءمت نفسه ووافقت عاطفته وهواه. ولم تنقل على طبعه، ولم ينفر منها مزاجه الخاص" أى أنه بعبارة أخرى محدثة لأبد له أن يتماهى مع الإبداع الذى يقدمه.

ولا يمكن لنا أن نمضى فى هذا السياق المقتضب لتتبع نظرية طه حسين الأدبية، ولا قراءة تطبيقاته النقدية، ولا وصف إنجازاته الضخمة فى الفكر الأدبى عامة، فقد كان أستاذا للأجيال التالية، ورمزا للعقل النقدى الجديد.

أما العقاد فقد توزعت جهوده الخلاقة على عدة ميادين متفاوتة، أهمها الفكر الأدبى إبداعا شعريا عاليا، ونقدا حادا لاذعا، يليها الفكر الثقافى التاريخى، سواء منه ما سيتصل بالإسلام أو بالثقافة الإنسانية عامة. وربما كان العقاد بكل طاقاته الخصبة المنتجة أعتى زبناء جيله، وأكثرهم حدة فى نقض مخالفيه، تصدى فى شبابه لهدم أمير الشعراء، وقاد أعنف حملة نقدية ثورية فى مطلع القرن العشرين لتفسير مفهوم الشعر وتحويل وظائف الأدب. نصب نفسه معلما لشوقي فخاطبه قائلا: "اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدها ويحصى أشكالها وألوانها، وأنه ليست مزية

الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو؟ ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به... بقوة الشعور ويقظته وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه. ولهذا - لا لغيره - كان كلامه مطرباً مؤثراً، وكانت النفوس تواقّة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً".

لكن العقاد لم يلبث في مرحلته الناضجة أن قام بتنحية منظوره عن الفردية الضرورية في الإبداع، والحرية اللازمة لتحقيق الجمال في الحياة والفن، باعتبار أن الحرية هي التي تتجسد فيها أعلى مراتب الجمال التي لا تتناقض النظام، فالحرية هي أن تختار، والفوضى هي أن تفقد كل اختيار. وربما كان العقاد أكبر عقل عربي ثقافي في القرن العشرين، حيث تمثل بوعي نافذ خلاصة المعارف والنظريات والفنون والآداب، لكنه تحيز لبعضها على حساب البعض الآخر، فظل يزهو بشعره الفكري المتفلسف الذي لم يدخل في الضمير الأدبي لقراء العربية، كما ظل يترفع على الرواية باعتبارها "قنطاراً من الخشب" الذي لا يتضمن أوقية من سكر الشعر، محكوماً بتجربته المحدودة في تأليفها، ولم يكد ينتصف القرن حتى كانت دورة التطور قد وضعت على رأس محاربي التجديد الذي دعا إليه بشدة في شبابه، لكن صرامته الفكرية وقوته الجدلية قد جعلته من أبرز ممثلي الفكر النقدي في

هذا القرن.

ومع أن ميخائيل نعيمة ينتمى إلى هذا الجيل الأول من رواد الأدب والنقد، إلا أنه تفرد بتربيته المخالفة لهم، فقد تخرج في دار المعلمين الروسية بالناصرية، وسافر خمس سنوات إلى روسيا القيصرية في العقد الأول من هذا القرن قبل أن يستوطن المهجر الأمريكي. وظل هذا التكوين الغريب عميق الأثر في وعيه فنانا مبدعا ومفكرا متأملا. ولأنه جمع بين الإبداع والنقد مثل أبناء هذا الجيل كله، فقد مارس الشعر والترجمة والقص والتأمل، ووضع إطارا نظريا للأدب محكما بتجربته ومزاجه الشخصي. وروحه المثالية المتوقدة، كان يرى أن "لأدب مقاييس ثابتة تتجاوز الزمان والمكان، ولا تعبت بها أمواج الحياة المتقلبة، وأذواق العالم المتضاربة وأزياء البشر المتبدلة. وهي تمثل ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم في جميع العصور والأمكنة. ويوجزها في أربع حاجات أساسية:

- الحاجة إلى الإفصاح عما ينتابنا من العوامل النفسية والانفعالات والتأثيرات.

- الحاجة إلى الحقيقة.

- الحاجة إلى الجمال المطلق.

- الحاجة إلى الموسيقى.

وهي كلها حاجات روحية ذات جوهر مثالي واحد وتنوعات وتدرجات مختلفة. بيد أنه لا يلبث أن يضيف فكرة جوهرية عن ضرورة استيعاب الأدب لأبعاد الكون.

ومهما كان طابع الفكرة ميّافيزيقيا فإنها لا تخلو من صبغة وجودية، فهو يتحدث مثلا عن موقفه من الشعر وتراتب عناصره قائلا: "ومتى أيقنت أن فيما أطلعه شعرا ميزته عن سواء - أولا - باتساع مداه ، بعمقه وعلوه وانفراج أرجائه، وبعد ذلك فحصت عن سرواله الخارجى، عن ذقة تراكيبه وحلاوة رنته وطلاوة ألوانه وما أشبه، وآخر ما أعيره انتباهها هو الأوزان والقوافى العروضية والقواعد اللغوية". ولعل هذا الترتيب هو ما باعد بين فهم نعيمة وشعراء المهجر ونقاده عامة وفهم مدرسة الديوان لجوهر الشعرية العربية، حيث لم يرحمه العقاد فى مقدمته للغربال عن اعتبار المعايير الموضوعية الفنية واللغوية من آخر ما يستحق الانتباه، مع أنه تبنى بقية آرائه الأدبية قائلا لو لم يكتب قلم نعيمة هذه الآراء التى تتمثل للقارئ فى هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا".

نقاد الأدب

تلك هى التسمية التى نرخصها لأبناء الجيل الوسيط، الذى يدور تاريخ ميلاد معظم أبنائه فى نهاية العقد الأول وطوال العقد الثانى من القرن العشرين بحيث يصلون إلى نضجهم الفكرى فى الخمسينيات والستينيات. وربما جاز لى أن أعتبر محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥) حامل لواء هذا الجيل من نقاد الأدب الذى يشمل أيضا لويس عوض وحسين مروة وأنور المعداوى ونازك

الملائكة وعلى الراعى، ويتضمن عددا من أبرز الأساتذة المشتغلين بتاريخ الأدب والنقد أمثال شوقي ضيف وسهير القلماوى وعلى جواد الطاهر وإحسان عباس ومحمد يوسف نجم ورشاد رشدى ومحمد النويهى وغنيمى هلال وعبد القادر القط وتوفيق بكار وشكرى عياد وعدد كبير من الأساتذة الآخرين.

وربما تمثلت أبرز مسؤوليات هذا الجيل فى فصل النقد واستقلاله فى البحوث والدراسات الأدبية، والدخول به أحيانا فى حلبة الصراعات المنهجية التى لم تخل من الحرارة الأيديولوجية اللاهية، والإصرار على توظيف الأدب غالبا لخدمة حركة المجتمع فى تطلعها إلى التنمية العادلة، ومتابعة الإنتاج الحى للمبدعين من الأجيال الجديدة واحتضان بعضهم وتقديمهم للقراء، والوعى العميق بطبيعة تشكيل المدارس والاتجاهات الأدبية فى الشرق والغرب، مع الإسهام الفعال فى تطوير الذائقة الأدبية، وتنمية المجالات المعرفية المتصلة بالأدب والنقد.

وقد تميز هذا الجيل بقدر وافر من مراعاة التخصص، فليس منهم من اشتغل بالتاريخ الإسلامى، باستثناء سيد قطب الذى بدأ ناقدًا أدبيا ثم لم يلبث أن وظف طاقاته الفنية لخدمة الدعوة الدينية، وليس فيهم من غلب عليه الطابع الإبداعي واعتد به دون سواه فى الشعر أو القص، بل أصبح مركز اهتمامهم هو الفكر الأدبى نقدا وبحثا فى الدرجة الأولى، كما أن درجة اشتغالهم بالعمل

السياسى المباشر قد خفت إلى حد كبير، خاصة بعد قيام ثورة ١٩٥٢ فى مصر واحتكار المؤسسة العسكرية للسلطة ومناوراتها المحبطة مع المثقفين . وإذا كان الطابع السائد لدى النقاد المحترفين فى الصحافة وأجهزة الإعلام هو التيار اليسارى بكل ألوان الطيف فيه، فإن السمة المميزة لمجموعة الأساتذة الجامعيين هى المحافظة على استقلالهم الفكرى والبعد عن النشاط التنظيمى الذى كان خطره فادحا فى تلك العقود العسيرة من منتصف القرن، مع محاولاتهم الدائبة والشجيرة فى كثير من الأحيان لكسر الطوق الجامعى والتفاعل الخصب مع تيارات الحياة العامة، بقدر ما تتيحه لهم حركة النشر والإعلام ومناورات السلطة المستقطبة من حدائق محدودة، وإذا كانت حدائق السياسة غالبا هى التى صنفت نجوم الثقافة فى جيل الأساتذة الرواد فإنها قد حاصرت أبناء هذا الجيل الثانى من نقاد الأدب فلم يتحولوا إلى قادة يعرف الآخرون عظمتهم وجهدهم الخلاق، مع أنهم من أبرز ثوار القرن العشرين.

وربما كان من الطريف أن نشهد طليعة هذا الجيل، محمد مندور، وهو يراجع فى كتابه الأول "فى الميزان الجديد" مصير الجيل السابق عليه، ليستفد من يده راية النقد قائلا : "الآن وقد نهض جيلنا يحق لنا - بل يجب علينا - أن نحصى التراث لنرى ماذا عمل من يكبرنا سنا، وماذا بقى علينا أن نعمل ، لنسير على بينه

كما ساروا، واثقين من أن مراجعة القيم ورسم النهج وتخطيط الأفق هو دائما من عمل الشباب عند نضجه، إذ سرعان ما تسلمنا الحياة إلى المحافظة، اللهم إلا أن نستثني العبقريات الفذة التي تظل شابة... وإني لأتساءل: ما بال معظم كتابنا قد انتهوا بالكتابة عن "محمد"؟ أهو إيمان من يشعر باقترابه من اليوم الآخر؟ ذلك ما نرجوه. ولكن ثمة أمر لا شك فيه، هو أننا قد وصلنا إلى درجة التزمت... إذن بقي لنا أن نعود إلى النقاط الأسلحة التي ألقاها سابقونا...".

وهكذا لم يعد النشاط النقدي عند مندور عملا ثانويا يأتي على هامش الإنتاج الإبداعي في مجرد تعليقات عارضة تحتمى بالتاريخ، بل أصبح يمثل النصف الموازي له والذي لا يقل كفاءة عنه ولا جدارة بلقب الخلق. وهو نشاط له طابعه الإنساني الجمالي قبل أن يتخذ له منظورا اجتماعيا واضحا في المرحلة التالية من فكر مندور، حيث أخذ يدعو لما يسميه "المنهج الأيديولوجي في النقد" لمناصرة عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة، مثل قضية الفن للحياة وقضية الالتزام في الأدب والفن، وتفضيل الأدب والفن القائد على الأدب والفن الصدى، بحيث تصبح وظائف النقد في تقديره كما يلي:

أولا: تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها لمساعدة عامة القراء على فهمها وإدراك مراميها القريبة والبعيدة، وفي هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد

تضيف إلى العمل الأدبي أو الفني قيمة جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال، وإن لم تكن مقحمة عليه.

ثانياً: تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة أى في مضمونه وشكله الفني، ووسائل العلاج كاللغة فى الأدب، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال فى التصوير مثلاً، وذلك وفقاً لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون.

ثالثاً: توجيه الأدباء والفنانين فى غير نقض ولا إملاء، ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر وما ينتظرونه من الأباء والفنانين".

وقد اشتدت المعارك بين مندور ومعارضيه فى هذا الاتجاه الأيديولوجى، خاصة بينه وبين رشاد رشدى الذى كان يمثل دعاة الفن للفن بالحكومة فى مقابل النقاد الفرسان المدافعين عن الحرية والإبداع والمسؤولية الثقافية عن توجهات المجتمع. كما كانت هناك معارك بن فصائل الواقعيين أنفسهم باتجاهاتهم المختلفة، كما حدث مع لويس عوض ومحمود أمين العالم وحسين مروة، لكن فريق الأساتذة البعيدين عن الصحافة كانوا يميلون إلى الصمت والتأمل فى حركة النقد، وكانوا أشد ميلاً إلى إثراء حقل الدراسات الأدبية والأدب المقارن وتاريخ النظريات الأدبية بالبحوث والكتب المنهجية المطولة، وإعادة طرح قضايا الفكر الأدبي فى ضوء المتغيرات العالمية. بينما شغل النقاد الممارسون فى الصحافة على وجه العموم بطرق

تشكيل الموجات الجديدة من المبدعين ، وما يترأى في أعمالهم من ملامح متميزة تنبئ عن وجه المستقبل الأدبي، كانوا يقومون بدور قضائي تبشيري في الآن ذاته، مما جعلهم يشتبكون في معارك طاحنة مع جيل الأساتذة الذى ضاق قليلا بهم، وفرع من محاولاتهم الدائبة إزاحته عن مصدر الصدارة، وربما كان نموذج كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عن "الثقافة المصرية" مؤشرا لأقصى نقطة وصل إليها هذا الصراع الأيديولوجى الساخن على قيادة الفكر الأدبى الجديد.

وربما كان النموذج الثانى بعد مندور من ممثلى هذا الجيل المناضل هو حسين مروة الذى ولد فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين واغتيل فى نهاية الثمانينات، وأخذ يتجاوب بقوة مع يتجاوب الحركة النقدية فى منتصف القرن، متطلعا إلى أن يعمق الدور اللبنانى المبدع فى ريادتها وتتميتها وقد كان شديد الاهتمام بفكرة المنهج حيث يقول فى مقدمة كتابه الهام "دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى" عام ١٩٦٥ أنه يعنى النقد المنهجى، وهو ما يكون مؤسسا على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة فى فهم الأدب، وفى اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية فى العمل الأدبى. واعتماد هذه الأصول يقتضى من الناقد أن يتجهز كذلك بقدر من المعرفة بشؤون النفس الإنسانية فى ضوء هذه المعرفة، بالإضافة إلى الإلمام - ضرورة - بأهم قضايا العصر التى

تساعد معرفتها الناقد على تحديد موقف العمل الأدبي تجاه هذه القضايا فكرية كانت أم اجتماعية أم سياسية أم فنية. كما يرى مروءة أن أول ما ينبغي أن يكون واضحا من أمر المنهجية النقدية أنها لا تستحق هذه الصفة إذا هي قامت على أسس أو مقاييس ثابتة متجمدة، وإنما تستحقها حين تكون الأسس والمعايير ثابتة من حيث الجوهر، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل ذي قيمة فنية ما. وفيما يتعلق بوظيفة النقد يرى حسين مروءة أنها تتمثل في تنقيف القارئ بإعائته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق من مضامينها، وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية، إرهاف ذوقه وحسه الجمالي وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف التي يقفها الشاعر أو الكاتب خلال العمل الفني تجاه قضايا عصره أو وطنه أو مجتمعه، ومعنى ذلك في تقديره هو أن النقد الموضوعي المنهجي يقوم بوظيفة مزدوجة تؤدي هي بدورها إلى تطوير حركة النقد وحركة الأدب وحركة الثقافة الوطنية جميعا. وعلى الرغم من أنه كان يرفع شعار الواقعية في أوج حرارتها غير أن إصراره على إبراز المعامل الجمالي والخواص النوعية للأعمال الفنية، وعمقه في

التحليل التطبيقي جعله من قادة الفكر الأدبي البارزين في هذا الجيل الوسيط.

وإذا كانت حركة النقد امتدت عند منتصف القرن لتشمل عواصم عربية عديدة أصبحت مراكز جديدة يشتغل فيها لهيب الإبداع وتتعد المؤسسات الجامعية والأدبية التي تغذى الفكر، فإنه لم تلبث أن أخذت مشاركة المرأة تبرز بشكل لافت بعد مضي قرابة نصف قرن على تحررها، وكان الشعر بطبيعة الحال - والنقد بعد ذلك - من أوضح تجليات هذه المشاركة. وربما كان نموذج نازك الملائكة بليغ الدلالة في هذا السياق، فقد ولدت عام ١٩٢٣. مما يجعل انضمامها المتأخر إلى أبناء هذا الجيل الوسيط مصاحبا للموجة الأخيرة منه؛ إذ ولد معها في العام ذاته عبد العظيم أنيس ومحمود العالم قبلهما بعام واحد، وصحبت السياب والبياتي بالمعلمين في بغداد، والتهبت مشاعرها أولا في عشق القمر ورومانسية الليل، لكن عقلها وعيها بيقظة حادة متغيرات الفترة، فكانت من السابقات إلى إطلاق دعوة الشعر الحر إبداعا والمنظرات له نقدا. ويكفي في هذا السياق أن نلتفت إلى بعض تصوراتها الأولى عن وظيفة النقد لتصبح نموذجا يرمز لاستحضار الفكر الأدبي بأجنحته العديدة عن هذا الجيل. فهي تنبه مثلاً في نهاية كتابها عن "قضايا الشعر المعاصر" إلى مزالق النقد الذي تراه فنا ناشئاً في آدابنا العربية المعاصرة، حيث تنقصه الأسس التي يركز إليها

فى أحكامه ويعوزه التركيز والرصانة. فالنقد الأدبى فى تقديرها "يمثل مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوى إحساسه بذاته على إثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة التى لابد لها أن تتطلق. وهو فى حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافى يمكن أن نسميه وعيا بالذات. ولهذا نجد المؤلف فى آداب الأمم أن يوجد الفنانون أولا ثم النقاد".

لكن الإشكالية التى تقع فيها نازك الملائكة منذ البداية هى هذا الوعي المنقوص بطبيعة العلاقة بالآخر؛ إذ ترى أن النقد العربى "يسير على غير هدى، وسيضيع جهودا كثيرة حتى يهتدى إلى الأسس التى مستوجهه وتحكمه، حتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التى تستند إلى أدبنا المحلى دون ارتكاز إلى نظريات النقد الأوربية". ويبدو أنها كانت تعبر حينئذ عن لون آخر من الوعي الذاتى الرومانسى المواكب لانطلاقها الشعرية العفوية، فهى ترى النقد فنا دون أن تستحضر المراحل المعرفية التى قطعها، وتحكم عليه بتجربتها الشخصية المحدودة فى تأملاتها محاذرة من خطورة الاستيعاب الفكرى للتيارات والمذاهب العالمية التى تستشعر غربتها عنها، وكانت أكثر من ذلك تدور فى فلك الخطاب الأدبى العراقى البعيد نسبيا عن تيارات النقد العاتية الناضجة التى اجتازتها الثقافة العربية منذ مطلع القرن فى العواصم الأخرى.

ولعل هذه الهشاشة في المنطلق هي التي لم تمكن نازك الملائكة من القيام بالدور الطبيعي الصائب المرشحة له، إذ سرعان ما اشتكت فكريا وانتقلت إلى شيخوخة نقدية مبكرة.

نقاد الحداثة

ونعنى بهم هذا الجيل الثالث من نقاد القرن العشرين، وقد ولد معظمهم حول الأربعينيات، وبدأ عطاؤهم في السبعينيات، حتى بلغوا ذروة نضجهم المنهجي الآن عند ملتقى القرنين، وربما كان معظمهم من نقاد البنيوية وما بعدها، بتجلياتها المختلفة من توليدية وشكلانية وأسلوبية وتفكيك وسيميولوجيا وقراءة وتأويل، بالإضافة إلى عدد من النقاد والأساتذة الذين يقعون على الحواف الواصلة بين الجيلين من ناحية والمازجة بين الاتجاهات الحداثية وما قبلها من ناحية. وأبرز ما يلفت النظر في أبناء هذا الجيل أنهم يتوزعون مكانيا بين مراكز الإنتاج النقدي القديمة في مصر والشام، وبين مراكز أخرى تشكلت ونشطت في هذا النصف الثاني من القرن وأسهمت بقوة في حركة الثقافة العربية من الشمال الأفريقي إلى الخليج العربي والمهاجر الغربية الجديدة. كما يتوزعون زمانيا على ثلاثة عقود مركزة من القصف النقدي لم تشهد لها الحياة العربية نظيرا من قبل كما ولا كيفاء، بحساب عدد المشاركين وكمية الكتب المنشورة

ومستواها الرفيع في مختلف أشكال التنظير والتطبيق والترجمة، حتى يمكن رصد عدة موجات متلاحقة ومتداخلة بين أبناء هذا الجيل، لم يدخل أحد منهم في قوائم الموسوعة لأنهم مازالوا على قيد الحياة في نهاية القرن، كما يلاحظ من ناحية أخرى أنهم قد استوعبوا بقايا المعطيات الأيديولوجية والمنهجية السابقة عليهم، وطوروا خطابا نقديا عربيا حديثا، يعتمد على التركيب بين المتجانس من التيارات المختلفة، والنمذجة المؤلفة بين المناهج المتعددة، والإنجاز المتميز في صلب الثقافة العربية. وربما كان الأفق العالمي الذي اخترقه من كتب منهم بلغات أوروبية مثل إدوار سعيد وإيهاب حسن ومصطفى صفوان مؤشرا واضحا على بلوغ الكثيرين منهم لهذا المستوى العالمي لو ترجمت أعمالهم إلى اللغات الأخرى.

ومن الطريف ملاحظة المفارقة البارزة بين عنف الصدمة التي أحدثوها في قطيعتهم المتفاوتة الدرجات مع تيارات النقد القديم، مع جدة مصطلحاتهم ورهافة أساليبهم النقدية وبين الأثر القوي الذي أحدثوه على الرافضين لهم بصفة خاصة، بحيث إذا حللنا خطاب هؤلاء الذين أسرفوا في دفع تيارات الحداثة النقدية وإدانتها بالتبعية، سنجد مفعما بشظاياها ومصطلحاتها، مع عجزه بطبيعة الحال من تمثل سياقها المعرفي وتوظيف تقنياتها التحليلية. وربما كانت أطراف آلية دفاعية استخدمها أنصار التقليد

فى تبريز هذا العجز هى سرعة الإعلان عن موت هذه المناهج النقدية فى الثقافة العالمية، كى يستريحوا من عناء التواصل معها، متجاهلين منطق النقد العربى ذاته - فى جميع عصور ازدهاره - من الثقاف الخلاق مع المعرفة العالمية، وقدرته الفائقة على الإضافة الحقيقية إليها، لا بالاستبدال والتناقص، وإنما بالتنمية والمزج والتركيب.

وإذا اعتمدنا شهادة الناقد اللغوى الحصيف "عبد السلام المسدى" على "اللائحة" الشاملة لهؤلاء البنيويين، والنماذج النصية التى أوردها لهم، وجدنا أنه يسجل فى كتابه "قضية البنيوية" خمسة وثلاثين نصاً، تتوزع على ثلاث درجات من : التأسيس، والجدل، والتجاوز. فإذا قمنا باستخلاص أسماء نقاد الأدب منهم على وجه التحديد مستبشرين المشتغلين بالفلسفة والعلوم اللغوية البحتة لأمكننا أن نورد طبقاً لترتيبه من المؤسسين لهذه التيارات: صلاح فضل وجابر عصفور ونبيلة إبراهيم وكمال أبو ديب وشكرى عياد ومحمد بنيس وحسين الواد، ومن المعترضين (فى حركة الجدل) نجيب العوفى وحمادى صمود ومحى الدين صبحى وجمال باروت ومحمد مصطفى بدوى وعز الدين إسماعيل ومحمود طرشونة وعبد الله الغدامى، ومن المتجاوزين جمال شحيد وعبد الفتاح كيليطو ومحمد الهادى الطرابلسى ويمنى العيد ومحمد مفتاح وتوفيق بكار. وربما غابت عن هذه اللائحة بعض الأسماء العامة من مختلف أرجاء الوطن العربى من

أبناء هذا الجيل النقدي مثل محمد برادة ومحمود الربيعي
ومحمد عبد المطلب وعبد المنعم تليمة وسيزا قاسم
وصبري حافظ وخالدة سعيد وعبد الملك مرتاض ومحمد
العمرى، ودخل فيها من لا يعتبر ممثلاً للبنوية أو ما
بعدها مثل شكرى عياد ونجيب العوفى ومحيى الدين
صبحى ومحمد مصطفى بدوى، كما نلاحظ أن قصر
بعض الأسماء على مرحلة التأسيس يعنى تجاهل تواصل
عطائهم حتى التجاوز مع التباين الشديد بين مواقعهم
ومواقفهم، فعز الدين إسماعيل مثلاً مع تقدمه فى العمر
على أبناء هذا الجيل قد أسهم بقوة فى تأسيس هذه التيارات
بكتاباته المبكرة ودوره الرائد فى مجلة فصول وترجماته
الهامة فى مجالات القراءة والتأويل، فضلاً عن إنجازاته
المتميز فى نقد الشعر والمسرح، كما أن مصطفى ناصف
قد انضم إليه بكتاباته الخلاقة فى التأويل.

وإذا حاولنا إيجاز الوظائف النقدية التى استهدفها
أبناء هذا الجيل وجدنا من أبرزها إحداث نقلة معرفية
حاسمة فى النقد الأدبى، باعتماده على الأسس اللسانية من
ناحية وتجليات الشعرية من ناحية أخرى، بحيث أخذ
يتقلص الدور الأيديولوجى إلى أقل مستوياته بعد أن كان
طاغياً على الخطاب النقدي السابق، والاعتماد على التنظيم
المنهجى الدقيق لمقاربة النصوص بطريقة علمية، تجعل
القراءة النقدية منبعقة من اكتشاف الأبنية الجزئية المتعلقة
فى النصوص الأدبية وصولاً إلى بنيتها الكلية الدالة.

وربما كانت أسعد حالات هذا النقد تتجلى عندما يتم تذويب
الجهاز الاصطلاحي في الكتابة النقدية بطريقة فعالة في
لون من الممارسة الإبداعية الموازية للنصوص الأصلية،
مما يخفف من غربة القارئ ويلطف من درجة التخصص
العالية في التحليل النقدي، ويتخفف من الجداول الإحصائية
والرسوم البيانية التي تنبو عن الذوق الأدبي الشائع.
وبالرغم من ذلك فإن علينا أن نعترف بأن شرخا كبيرا قد
أحدثته هذه التيارات في جملتها بين القارئ العادي والنقد
الأدبي، بحيث أخذ الناقد الحداثي غالبا يفقد قدرته على
التواصل الجمالي الممتع مع متلقيه كلما أمعن في تنمية
تقنيات التحليل المرفهة للدقائق النصية، ولم يستطع أن
يربط بينها وبين السياقات الخارجية الملموسة بطريقة
جذابة ومدهشة، ولا يكاد ينجو من هذا الشرك سوى عدد
قليل جدا من نقاد الحداثة الذين ظلوا يمارسون النقد
باعتباره رسالة مهما كانت ذات صبغة علمية إلا أن عليها
دائما أن تثير طاقات الحس الجمالي والإنساني عند القراء.
ولكى لا نخل بالنسق الثلاثي الذي ارتضيناه في
رسم هذا المشهد النقدي يتعين علينا أن نختار ثلاثة ممثلين
لتوجهات الحداثة العربية، ومع أن المعاصرة حجاب كما
كان يقول الأقدمون، وأي اختيار لا بد أن يثير
اعتراضات، فأقف بطريقة عفوية عند الرفاق كمال أبو
ديب وجابر عصفور وعبد السلام المسدي لاستمرارية
عطائهم من ناحية وتنوع مذاقهم وأساليبهم في الكتابة

النقدية من ناحية ثانية.

ولأن التاريخية الجديدة التي نستلهمها في وضع هذا الإطار تعنى بما تسميه "السجلات الثقافية" لكشف دراما التاريخ الفكرى المكتوب، فإن كتاب كمال أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلي" الذى صدر عام ١٩٧٩ كان باكورة الدراسات التطبيقية قد أعقب كتابى "نظرية البنائية فى النقد الأدبى" الذى صدر عام ١٩٧٨، وصب فيه أبو ديب عصارة لغته الشعرية وتدفعه التحليلى ومزجه الممتع بين التيارات المتناغمة، لم يلبث أن طور مشروعه النقدى التحليلى لإضاءة الشعر العربى القديم والمعاصر بمنهج متفرد يحمل طابعه الشخصى وتركيبته الخاصة فى عدد من الأعمال اللاحقة، ومع عزوفه الواضح عن التوثيق المنهجى النظرى وولعه الشديد بإنتاج خطاب يطرح شبكته الذهبية البليغة على النصوص الإبداعية مباشرة فإنه قد أفاد بطريقة خلاقة من حصاد التيارات البنيوية والتفكيرية لإقامة جهاز قارئ متميز وديناميكى، وقد كان منذ البداية واعيا بأبعاد هذا المشروع الجنينى وحريصا على تنميته، يقول فى بيانه الأول "ليس البنيوية فلسفة، لكنها طريقة فى الرؤية ومنهج فى معاينة الوجود، وبحكم ذلك فهى تتويز جذرى للفكر وعلاقة بالعالم وموقعه منه وبإزائه، فى اللغة: لا تغير البنيوية اللغة، وفى المجتمع: لا تغير البنيوية المجتمع، وفى الشعر: لا تغير البنيوية الشعر، لكنها بصرامتها وإصرارها على

الاكتناه المتعمق، والإدراك المتعدد في الأبعاد، والحرص على المكونات الفعلية للشيء، والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات، تغير الفكر المعايين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل، قلق متوثب، مكتنه متقص، فكر جدلي شمولي في رفاهة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع".

ومع أن هذا التصور يخلط البنيوية التي كانت قد انبثقت في الثقافة العربية بأصولها المنهجية ومحدداتها المعرفية ببقايا الفكر الجدلي لماركس الذي كان سائدا من قبل، فإن لهجة التبشير والثورة واليقين القاطع بأهمية الكشف الجديد تضيف حرارة مشعة على هذا الخطاب المتوهج. ويغفر له نزقة الطموح عندما يعلن بعد ذلك أنه سيتعامل مع بنية القصيدة - في المنظور الذي يحاول تكميته - بحيث لا تختلف جوهريا عن بنية مشروع اقتصادي يراد تنفيذه، أو مشروع وحدة سياسية بين قطرين عربيين أو مشروع قاموس لغوي. ومن حسن حظ النقد العربي أن الفارق كان شاسعا بين ما أعلنه كمال أو ديب بلهجة الزعماء، وما أنجزه بعد ذلك بحس العلماء من أعمال فائقة أضاءت شعرية النصوص الأدبية العربية بروح نقدي ومعرفي عميق.

أما جابر عصفور فقد انتقل من الماركسية إلى البنيوية بحيوية بالغة، فاهتم أولا بالجانب التوليدي عند جولدمان ووجد فيه حلقة الوصل الوثيقة بين التيارين، ثم اشترك مع عز الدين إسماعيل وكاتب هذه السطور في

إطلاق مجلة فصول - رافعة لواء الحداثة النقدية منذ ١٩٨٠ في أدق المراحل الثقافية المفصلية - ولم يلبث أن وجد في الترجمة أولا وفي الكتابة النظرية ثانيا سبيلا إلى التعمق في المناحي العديدة للفكر البنيوي، وكان جهده الدؤوب في تحقيقه الأفكار وصياغة المصطلحات وتبيين المنطلقات أساسيا في هذه المرحلة، لكنه لم يلبث أن انطلق بطاقاته التنظيرية والتطبيقية كي يستوعب مراحل ما بعد البنيوية، ويستل منها ذكاء التفكير ودهاء القراءة وقوة التأويل ليضيفها إلى جهازه المعرفي المركب المنتج في كتاباته اللاحقة، ولعل مقدمته لكتاب "عصر البنيوية" المنشور عام ١٩٨٥ أن تكون مؤشرا على هذا الموقف إذ يقول فيها: "لاشك في أن البنيوية قد فرضت نفسها على الفكر العربي المعاصر بطريقة أو بأخرى في السنوات الأخيرة، وأصبح لها خصومها وأنصارها وآثارها اللافتة في مجال العلوم الإنسانية المختلفة. ولكن رغم الحماس الذي يصل بين أنصار البنيوية وخصومها في الوطن العربي، ورغم كثرة ما كتب أو ترجم عنها، بل رغم تحول البنيوية نفسها إلى موضوعة تذكر بما كانت عليه الوجودية في الخمسينات، فليس هناك كتاب شامل يعرض للبنيوية منذ انطلاقها في منتصف الخمسينات في فرنسا، إلى أفولها في موطنها نفسه مع مطالع السبعينات وقبل أن يصبح موضوعة بين متقينا". ثم يأخذ في تعداد المستويات البنيوية من النموذج التصوري إلى الحركة الفكرية

والاجتماعية ، منتهيا إلى أنها قد أدت إلى إنتاج وعى مستقل يجعل منها نوعا من الأيديولوجيا. ومع أن جابر عصفور كان حريصا دائما بهذه الطريقة على التباعد النسبي، وإنكار تماهيه التام مع تيارات البنيوية - وما بعدها - لغلبة الحس التاريخي عليه وقوة الموقف النقدي له فإنه لم ير فيها سوى أيديولوجيا جديدة تزام القديمة، لكن ذلك لم يحل بينه وبين الاستثمار الخلاق لكل معطياتها والتجاوز الدائم لها، لأن استراتيجيته في الكتابة النقدية ظلت مرتبطة دائما بوظيفة هامة هي اتخاذ الفكر الأدبي منطلقا لتحقيق رسالة التقدم والتطوير وتحديث العقل والمجتمع، وهي الوظيفة التي لا تتسق مع طبيعة الشكلائية وتنحو إلى تفجيرها واختراق عالمها النصي المحدود.

ولعل النموذج الثالث والأخير من نقاد الحداثة "عبد السلام المسدي" أن يقدم الوضعية الجديدة للباحث اللغوي الذي يحرك من منطلقاته المعرفية مياه النقد الأدبي، فقد كان طموحه عند إصدار كتابه الرائد "الأسلوبية والأسلوب" أن يجعل هذا التيار بديلا لغويا للنقد الأدبي، لكنه لم يلبث أن أدرك اقتصار الأسلوبية على تمثيل إحدى التجليات النقدية، فأخذ يراوح بين البحوث الألسنية المعمقة والدراسات النقدية التقنية التطبيقية ، وقام بدور المؤرخ البيبلوجرافي لما أنجزته البنيوية وما بعدها في حقول المعرفة الألسنية والأدبية، ملاحظا أن "أول ما

حصل في هذا المضمار هو أن البنيوية قد تجرأت على النص، فأزاحت ما كان يحيط بالأدب من هالة قداسية كثيرا ما كانت تقوم عائقا دون الرؤية الموضوعية المتأنية. بل يمكن أن نتتبع مدارج تناول النص ينطلق مع الوصف، وهو مستوى الحوار مع اللغة في بنيتها التركيبية، ويمر إلى التفسير وفيه يقع البحث على القرائن المتحركة في نسيج اللغة عند تحولها إلى حدث أسلوبى. ثم يصل إلى ترسم الأبعاد الدلالية في مسالك متنوعة من احتمالات الفهم وفرضيات التأويل، وكل هذه المراتب إنما تمثل ما قد نصلح عليه بالاستتطاق النقدي للنص الأدبي.

وبمقدار ما تكثفت الدراسات الأسلوبية في مصر وتونس أوغل تيار البلاغة المحدث في المغرب العربي وأسفر عن تفجير طاقة هائلة في التنظير والتأويل والإمعان في إعادة قراءة التراث. ولعبت المراكز الجديدة في دول الخليج العربي أدوارا خطيرة في تنمية الفكر النقدي الحدائى وتوظيفه لتخليق خطاب أدبي جديد يتذرع بالنقد ليجر مركبة الحياة، ويقوم بتحليل الأبنية الإبداعية ليطور الأبنية الثقافية ويكسيها مرونة جديدة تسمح لها باستشراق أفق مستقبلى واعد.

هل يحق لنا نتيجة لكل ذلك أن نعتبر هذا القرن الذى ودعناه القرن الذهبى الثانى للنقد العربى



٩١
١٤٣٥
١
إن وظيفة النقد المعاصر في مجتمعاتنا العربية تمضي في نفس الاتجاه الذي بدأت به عند الرواد، باعتباره عملاً تثقيفياً تنويرياً يهدف إلى إشاعة الروح النقدية في مختلف مستويات الفكر والممارسة الاجتماعية لأن دينامية التطور تركز على تشغيل الموقف النقدي بأقصى طاقاته في مجالات السياسة والاجتماع والثقافة، وتضيف إليه توجهاً جديداً هو الذي يميز نقد الأونة الأخيرة وهو تحديد مفهوم وطبيعة توجهه العلمي بشكل يخالف ما كان عليه حال العلم الإنساني من قبل، فقد خرج من دائرة الفروض الأيدولوجية الضخمة في نظرياته وإجراءاته ليلتمس مدخلاً صحيحاً للعملية المتنامية المتراكمة، متسقاً في ذلك مع منظومة العلوم الإنسانية في حركتها المتواصلة لتعديل إستراتيجيتها كي تتوافق مع التطور المحدث، وكلما أصبح النقد علمياً وتخلص بقدر الإمكان من الفروض الأيدولوجية واتجه إلى المستقبل كان أكثر عملية وتواصلاً مع الفكر الإنساني وأكثر عوناً لنا في الآن ذاته على اكتشاف خصوصيتنا في هذا العصر واختلافها عما كانت عليه في العصور الماضية.

